

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Faculté des Lettres et des Langues
Département de Lettes et Langue Française

École Doctorale Algéro-Française
Option : Sciences des textes littéraires

N° de série :

N° d'ordre :

THÈSE DE DOCTORAT

HERITAGES ET MISES EN TEXTES CHEZ KATEB YACINE ET SALIM BACHI

Présentée par

HAÏNE-BENACHOUR SONIA

Sous la direction du

Professeure **LOGBI Farida**

Jury :

- **Président : Professeur BOUSSAHA Hassen Université Constantine Les Frères Mentouri**
- **Rapporteur : Professeure LOGBI Farida Université Constantine Les Frères Mentouri**
- **Examineurs : - Professeur BOUDERBALA Tayeb Université Batna1**
 - **Docteur BENSLIMANE REDOUANE Radia Maître de conférences A Université Alger2**
 - **Docteur SAÏDI Saïd Maître de conférences A Université Batna1**

ANNEE UNIVERSITAIRE 2017 - 2018

Remerciements

Au terme de cette thèse, je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements et ma profonde gratitude à ma directrice de recherche, le Professeure Farida Logbi.

Ses précieux conseils, sa disponibilité et ses encouragements m'ont donné la volonté et la passion pour mener cette thèse à son aboutissement.

Je remercie vivement le Professeur Boussaha Hassen qui me fait l'honneur de présider la soutenance de ma thèse.

Mes sincères remerciements et ma reconnaissance entière au Professeur Bouderbala Tayeb, au Docteur Benslimane-Redouane Radia, au Docteur Saïdi Saïd qui ont bien voulu examiner ce travail.

Mes remerciements vont aussi au Professeur émérite Charles Bonn pour ses précieux conseils et ses encouragements.

Dédicaces

A ma mère

A mon époux et mon fils

A mon frère et mes sœurs

A mes beaux - parents

A mes belles- sœurs et mes beaux- frères

A mes tantes ; mes cousins ; mes neveux et mes nièces

A mes amis

Je dédie cette recherche.

A celui qui m'a appris à lire et m'a légué l'amour de la littérature :

Papa

INTRODUCTION GENERALE

La littérature algérienne de langue française, née dans un ancrage social particulier- la période coloniale-, s'est toujours souciée de sa relation au contexte historico-culturel.

Sa naissance dès le début du 20^{ème} siècle fut marquée par des écrits davantage proches des témoignages. Il faut attendre les années 1950 pour assister à l'émergence de textes où s'affirment des styles littéraires parfois talentueux au service d'engagements politiques contre la domination coloniale. Cette période se situant après les évènements du 8 mai 1945, après la consolidation du mouvement national (surtout le PPA- MTLD) et la préparation à la guerre de libération avec la formation de l'organisation spéciale (l'OS), voit la production d'œuvres d'auteurs confirmés tels Mouloud Feraoun, Jean Amrouche, Assia Djébar, Mouloud Mammeri, Mohammed Dib, Malek Haddad et bien entendu Kateb Yacine.

Après l'indépendance du pays la littérature algérienne avec ces mêmes auteurs (sauf les deux premiers de cette liste M. Feraoun assassiné en mars 1962 et Jean Amrouche mort en avril de la même année) et d'autres, tel Rachid Boudjedra, est toujours soucieuse d'exprimer sa relation à l'histoire (plus particulièrement celle inhérente à la décennie noire), à la culture et à l'identité arabo berbéro musulmane. Cette relation souvent tumultueuse n'exclut pas l'ouverture à des thématiques et préoccupations universalistes. Des écrivains tels Rachid Mimouni, Boualem Sansal, Anouar Benmalek, Yasmina Khadra, Maïssa Bey, Latifa Ben Mansour, Tahar Djaout, Salim Bachi... viennent par leurs œuvres diverses confirmer la richesse et la pérennité de cette littérature qui ne finit pas de surprendre par l'émergence de nouveaux talents telle l'écrivaine Kaouatar Adimi ou Kamel Daoud.

Notre intérêt pour la littérature algérienne de langue française ne date pas de notre désir d'avoir entrepris, il y a quelques années, cette thèse de doctorat mais déjà dès notre mémoire de magistère intitulé « Eclatement et écriture : analyse structurale de *Nedjma* de Kateb Yacine ». Passionnée par l'écriture katébiennne nous voulions alors approfondir notre regard sur l'œuvre de cet écrivain que nous estimons être l'un des plus marquants du champ de la littérature algérienne de langue française. Au fil de nos lectures et de nos enseignements universitaires une autre rencontre s'est imposée à nous : l'œuvre de Salim Bachi. Elle n'est pas fortuite. Ayant remarqué une certaine influence de l'écriture de *Nedjma* de Kateb Yacine sur celle du premier roman de Salim Bachi, *Le chien d'Ulysse* (2001), nous avons alors décidé de tenter l'aventure. Associer dans un travail de recherche deux écrivains majeurs appartenant à deux univers socio historiques différents mais que certains référents civilisationnels (l'hellénisme, l'arabité...) et certaines passions unissent, nous a paru pertinent. C'est ainsi qu'est née notre **motivation** pour notre sujet de thèse intitulé « *Héritages et mises en textes chez Kateb Yacine et Salim Bachi* ».

Tous deux natifs de l'Algérie, leurs textes prétendent, à priori, afficher certaines analogies, et quelques sources communes qui se rapportent à leur pays natal, se réclamant d'une même appartenance nationale et se nourrissant d'un même foyer culturel. Analyser les textes de Kateb Yacine et Salim Bachi originaires du même pays, semble être plus facile et moins laborieux que d'analyser le corpus de deux écrivains que des frontières séparent, cela n'est pas totalement faux, même si il est question de deux écrivains appartenant à deux générations différentes, l'un est né en 1929, l'autre en 1971, chacun a donc connu une Algérie différente.

Le choix porté sur ces deux auteurs n'est pas fortuit. Kateb Yacine et Salim Bachi sont deux écrivains majeurs de la littérature algérienne de langue française, chacun représente une génération différente, celle des années 1950, et celle des années 1990/2000. Leurs écrits naissent dans un contexte particulièrement tragique, marqué par deux traumatismes sociaux : l'Algérie en guerre contre le colonialisme pour Kateb Yacine ; l'Algérie qui résiste à la violence terroriste pour Salim Bachi.

L'œuvre de Kateb Yacine a été et demeure une source d'inspiration pour de nombreux écrivains algériens et maghrébins. Salim Bachi ne déroge pas à la règle et se laisse séduire par les écrits de son aîné, comme l'atteste son premier roman, *Le chien d'Ulysse*, dans lequel l'auteur ne cache pas l'héritage katébien. C'est d'ailleurs le point de départ de notre recherche et constitue une partie de notre objectif dans ce travail qui ne se résume pas à montrer uniquement l'influence de Kateb Yacine dans les écrits de Salim Bachi (certaines sont plus qu'évidentes comme le choix du prénom Nedjma) mais de mettre en perspective des traces plus dissimulées afin d'interroger leur présence et leur rôle narratif dans le texte de Salim Bachi.

Ce premier héritage littéraire visible dans l'œuvre Salim Bachi ouvre la voie à d'autres legs que, parfois, les deux auteurs partagent. Ces influences multiples et communes proviennent d'horizons divers tels que les héritages historiques, arabe ou grec, soulèvent plusieurs interrogations, non pas seulement sur leur présence dans les œuvres des deux écrivains (les raisons peuvent être multiples dont certaines sont légitimes) mais sur leur transformation par le texte. Ceci constitue notre deuxième préoccupation de recherche. Leur manifestation qui ne laisse aucune place au doute, nous conduit à nous interroger sur les procédés d'écriture mis en texte.

Par conséquent **le questionnement** que pose notre travail est le suivant : les deux auteurs appartenant à deux contextes différents traitent-ils les héritages de la même manière ? La mise en texte change-t-elle d'un auteur à l'autre selon le contexte de production des œuvres ? Si oui, quels sont, alors, les motifs ayant joué un rôle déterminant dans leurs écritures ?

Notre recherche ne prétend, nullement, proposer une étude comparative. En premier lieu, ce travail a pour objectif d'étudier et d'interpréter le jeu intertextuel entre Kateb Yacine et Salim Bachi afin d'analyser les procédés textuels dont bénéficient les différents héritages qu'ils se partagent/ ou pas. En deuxième lieu, notre thèse que nous avons intitulée «*Héritages et mises en textes chez Kateb Yacine et Salim Bachi*» se

propose donc d'analyser la thématique de l'héritage et ses procédés textuels dans le champ de la littérature algérienne.

Le corpus retenu pour cette analyse se compose de la quasi-totalité des textes des deux auteurs. Néanmoins, si nous avons privilégié certains sur lesquels repose la recherche que nous nommons « corpus principal » d'autres ne connaîtront pas le même traitement au niveau de l'analyse. Regroupés sous la rubrique « corpus secondaire » ils ont été consultés à titre complémentaire.

Corpus principal :

Kateb Yacine :

-*Nedjma*¹,

-*Le Polygone étoilé*²,

-*Le cercle des représailles*³ rassemblant les trois pièces et un poème- *Le Cadavre encerclé*-*Les Ancêtres redoublent de férocité*, *La Poudre d'intelligence*, *Le Vautour*

-*L'Homme aux sandales de caoutchouc*⁴,

-*Mandela*⁵,

-*Palestine trahie*⁶

Salim Bachi

-*Le Chien d'Ulysse*⁷,

-*La Kahéna*⁸,

-*Autoportrait avec Grenade*⁹,

-*Les Douze contes de minuit*¹,

¹ Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris, le Seuil, 1956.

² Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, roman, Paris, le Seuil, 1966.

³ Kateb Yacine, *Le cercle des représailles*, Paris, Le Seuil, 1959.

⁴ Kateb Yacine, *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, Paris, Le Seuil, 1970.

⁵ Kateb Yacine, *Mandela*, pièce inachevée 1986.

⁶ Kateb Yacine, *Palestine trahie*, 1976, œuvre théâtrale traduite de l'arabe dialectal, *Boucherie de l'espérance*, textes réunis par Zebaida Chergui, Paris, éd Le Seuil 1999.

⁷ Bachi Salim, *Le Chien d'Ulysse*, Paris, éditions Gallimard, 2001. Prix Goncourt du premier roman.

⁸ Bachi Salim, *La Kahéna*, Paris, éditions Gallimard, 2003. Prix Tropiques 2004.

⁹ Bachi Salim, *Autoportrait avec Grenade*, Paris, éditions du Rocher, 2005.

- Tuez-les tous*²,
- Le Silence de Mahomet*³,
- Amours et Aventures de Sindbad le Marin*⁴,
- Moi, Khaled Kelkal*⁵.

Corpus secondaire :

Kateb Yacine :

- *Abdelkader et l'indépendance algérienne*⁶.
- *Nedjma ou le Poème ou le couteau*⁷.
- *Minuit passé de douze heures*⁸.

Salim Bachi :

*Dieu, Allah, Moi et les Autres*⁹.

L'intitulé de notre recherche met en lumière deux aspects : l'héritage et les formes d'écritures de cet héritage que nous nommons mises en textes. Cette dualité ne peut en aucun cas, et d'un point de vue méthodologique, signifier deux analyses distinctes. Chaque héritage bénéficie de procédés textuels, narratifs, formels et spécifiques qu'il y a lieu d'étudier concomitamment.

Par conséquent nous procéderons au décryptage et à l'analyse des différents héritages et de leurs mises en texte chez les deux auteurs après avoir défini et clarifié au préalable, ce que nous entendons par « héritage » en recourant à des présupposés théoriques et anthropologiques.

¹ Bachi Salim, *Les douze contes de minuit*, Paris, éditions Gallimard, 2006.

² Bachi Salim, *Tuez-les tous*, Paris, éditions Gallimard, 2006.

³ Bachi Salim, *Le silence de Mahomet*, Paris, éditions Gallimard, 2008.

⁴ Bachi Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, Paris, éditions Gallimard, 2010.

⁵ Bachi Salim, *Moi, Khaled Kelkal*, Paris, éditions Grasset, 2012.

⁶ Kateb Yacine, *Abdelkader et l'indépendance algérienne*⁶, Alger, éd EN-NAHDA, 1948, texte cité par Ismail Abdoun, dans : *Lecture(s) de Kateb Yacine*, éd Casbah, Alger, 2006

⁷ Kateb Yacine, *Nedjma ou le Poème ou le couteau*, Mercure de France, 1948,

⁸ Kateb Yacine, *Minuit passé de douze heures*, écrits journalistiques 1947-1989, textes réunis par Amazigh Kateb, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

⁹ Bachi Salim, *Dieu, Allah, Moi et les Autres*. Paris, éditions Gallimard, 2017

D'un point de vue méthodologique, précisons que l'analyse immanente des textes demeure notre objet de prédilection et le souci premier de cette recherche. Mais il va sans dire que nous ne perdons pas de vue l'importance du **socle théorique**, base précieuse à toute analyse littéraire. Pour ce faire, nous faisons appel à des théories et notions appropriées parmi lesquelles :

-Les approches de la sociologie de la littérature comme « le structuralisme génétique » de Lucien Goldmann qui nous permet de mener une analyse structurale de l'œuvre en « *homologie rigoureuse* » avec le contexte social.

- Incontournable, la sociocritique nous aide à poser le principe des *médiations* entre l'œuvre et le réel ainsi que la notion de *champ* littéraire pour l'analyse des différents héritages. Sans être les seuls, les ouvrages de Claude Duchet, de Pierre Bourdieu sont les plus sollicités pour certains aspects de l'analyse.

La sociologie de la littérature et la sociocritique nous sont d'un apport fécond pour identifier l'ancrage des œuvres dans leurs contextes socio-historiques respectifs.

-La théorie de l'intertextualité et plus exactement celle proposée par Gérard Genette¹ avec la notion de « *transtextualité* » et ses différentes catégories notamment la paratextualité, l'intertextualité (la coprésence) et l'hypertextualité (la dérivation). Cette dernière est plus qu'indispensable à l'analyse des modes d'emprunts et de transformations opérés par l'écriture littéraire qui arrive, avec parfois, talent et originalité à re-travailler des legs historiques, culturels, sociaux et littéraires. De ce point de vue, des procédés telle la parodie relevant de l'hypertextualité sous la forme de dérivation s'impose.

Se démarquant de Julia Kristeva ou de Roland Barthes, Gérard Genette réserve la notion d'*intertextualité* à une catégorie précise relevant de la coprésence d'énoncés

¹ Dans ses ouvrages *Palimpsestes* 1982 et *Seuils* 1987

sous différentes formes comme la citation, l'allusion ou la référence. Les textes de notre corpus en sont truffés.

La *paratextualité* nous est précieuse pour l'analyse de certains aspects du péri-texte, notamment le titre. Pour l'étude titrologique nous faisons appel à Gérard Genette mais aussi à certains sociocritiques tel Claude Duchet ou Henri Mitterand.

Pour tous ces aspects relevant de l'intertextualité -dans son sens large- nous avons consulté d'autres ouvrages théoriques entre autres ceux de Michaël Riffaterre *La production du texte* (1979) ou celui de Nathalie Piégay-Gros *Introduction à l'intertextualité* (1996).

Certains motifs narratifs font l'objet d'une écriture récurrente chez un même auteur. Nous pensons, à titre d'exemple, aux personnages, aux espaces. Aussi ce procédé qui relève de l'autotextualité ou l'infratextualité est analysé à partir de certains travaux, particulièrement celui Lucien Dällenbach¹ où il développe la notion « d'autarcie » littéraire.

-L'espace est un aspect narratologique capital dans toute œuvre littéraire, aussi nous lui réservons une analyse conséquente à travers l'étude des villes, des lieux tribaux...à la lumière, essentiellement, de la *géocritique* proposée par le théoricien Bertrand Westphal².

-La relation entre l'héritage familial et l'œuvre est analysée dans ce travail. L'écriture de soi -autobiographie ou celle de l'autoportrait- concerne certains textes de notre corpus. Aussi le recours à des définitions de ce genre littéraire est incontournable. Les ouvrages de Philippe Gasparini, Michel Beaujour ou Philippe Vilain sont incontournables

¹ *Le récit spéculaire* 1977

² *La Géocritique mode d'emploi* 2000.

Nous tenons à préciser que les notions théoriques convoquées ne font pas l'objet d'un exposé préalable à l'analyse textuelle mais sont définies au fil de la réflexion, et ce, de manière ciblée.

A ce stade l'introduction générale de notre travail, il nous paraît important d'un point de vue méthodologique, de définir et de clarifier la notion « d'héritage » retenue dans cette recherche en critique littéraire.

En fait ce sont des vestiges et traces inhérents à différents registres : historique, social, culturel, biographique propres à Kateb Yacine et Salim Bachi qui marquent en filigrane leurs productions littéraires.

Dans les définitions générales de l'héritage, il est souvent question du processus de réception et de transmission ; l'une d'elles le définit en ces termes «*la notion d'héritage renvoie, dans son sens le plus général, à l'idée d'une transmission de quelque chose, d'une génération à une autre...*»¹

Cette opération qui se perpétue de génération en génération, concerne la notion d'héritage que ce soit dans le sens matériel ou immatériel. La présente recherche ne s'intéresse nullement à la première acception. Son objectif est d'étudier, d'analyser et d'interpréter tous les héritages immatériels liés au vécu, aux thématiques culturelles, sociales et historiques dont témoignent les différents textes des deux auteurs.

Ces héritages se rattachent à l'appartenance, qui par essence est plurielle, comme l'explique avec détails, Amine Maalouf dans son essai entièrement réservé à la question d'identité et de l'appartenance².

Cette notion de pluralité renvoyant à l'idée de l'appartenance nous intéresse, puisqu'elle vient légitimer une partie conséquente dans ce travail que nous consacrons à l'analyse de ces différents legs reçus par les écrivains et transposés dans leurs

¹ <http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/lheritage-des-concepts-en-philosophie-une-introduction/> consulté le 04 mai 2017

² Maalouf Amine, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.

œuvres. A ce sujet, Salim Bachi s'explique dans une interview en ces termes : «*La problématique de l'identité reste attachée au passé, à d'où nous venons et quelles seraient nos origines (...) notre passé est complexe, multiethnique, aux cultures et aux identités plurielles (...) plusieurs civilisations sont passées par là (...)*»¹

Amine Malouf, quant à lui, note que «*chaque personne, sans exception aucune, est dotée d'une identité composite*»². Cette identité doit sa pluralité aux multiples appartenances d'une personne, qui vont de «*l'appartenance à une tradition religieuse, à une nationalité, parfois les deux ; à un groupe ethnique ou linguistique ; à une famille plus ou moins élargie ; à une profession ; à une institution ; à un milieu social.... Toutes ces appartenances n'ont évidemment pas la même appartenance...Mais aucune n'est totalement insignifiante. Ce sont les éléments constructifs de la personnalité, on pourrait presque dire «les gènes de l'âme», à condition de préciser que la plupart ne sont pas innés*»³.

Cette appartenance qui est une sorte d'héritage, n'est pas innée, et suppose bien entendu, qu'elle s'acquiert, peu à peu, au fil de notre existence. C'est ce dont témoignent les textes de notre corpus. Les différents héritages analysés nous montrent qu'ils ne sont nullement innés, bien au contraire, ils changent et se transmettent au fil des récits suivant le cours des conjonctures sociales et historiques.

Le thème et l'analyse de l'héritage dans sa pluralité passe par une étude qui va du spécifique au général. En effet, les textes des auteurs proposent plusieurs sortes d'héritages immatériels qui peuvent être regroupés en trois catégories :

Une première catégorie consacrée à l'étude du legs ayant trait à la biographie de chaque auteur aura pour objectif de relever et d'analyser toutes les manifestations de l'héritage provenant du contexte familial et du parcours personnel qui demeure très lié à la pratique de l'écriture autobiographique.

¹ Interview dans El Watan, «*Le rythme intérieur de l'écriture*», 07 juin 2007, p.13.

² Maalouf Amine, *Les Identités meurtrières*, p.28.

³ *Ibid.*, p.17.

La deuxième catégorie met en évidence la mise en textes des formes d'un héritage se situant à la croisée des héritages liés au vécu et à l'héritage monde. Cette deuxième catégorie se rapporte, donc, au legs hérité du même pays natal des deux écrivains avec tout ce que cela implique : le pays avec son histoire présente et immémoriale, son contexte sociopolitique, ses coutumes...etc. Nous tenterons d'interpréter les points de vue adoptés par les deux auteurs face à ce même terreau social et culturel.

Enfin, une catégorie réservée à l'héritage monde vient clore l'étude consacrée aux différents legs. Ce troisième axe qui, comme son nom l'indique, se réclame de l'universalisme. Sa représentation dans les textes du corpus ainsi que le statut des auteurs qui deviennent, en quelque sorte, passeurs et transmetteurs d'une culture et patrimoine universels nous intéresse à plus d'un titre.

Par ailleurs, nous tenons à signaler que plusieurs chapitres et sous-chapitres de notre travail, sont dédiés à l'étude de l'héritage littéraire qui concerne exclusivement l'influence de Kateb Yacine sur des écrits de Salim Bachi où tout le jeu intertextuel est décrypté, analysé et interprété.

Le processus de transmission culturelle est pour notre recherche un point nodal. Outre le legs littéraire transmis à Salim Bachi par son aîné Kateb Yacine, relevons d'autres sources signalées dans un entretien lors de la publication de *La Kahéna*, deuxième roman du jeune auteur. L'hommage rendu à ce patrimoine hérité est, ici, exprimé de manière explicite :

«Ce qui ressort de ce livre, c'est qu'il y a une tradition algérienne littéraire et qu'elle est encore vivante. Il s'agissait, par ailleurs, d'écrivains qui ont écrit dans les années 1940 et 1950 jusqu'à 1960, et je parlais de cette période dans le roman (...) comme je ne connaissais pas des périodes, j'ai voulu les reconstruire à partir de ces écrivains, Dib, Feraoun, Kateb Yacine à propos du 8 mai 1945, par exemple, et même Camus pour son personnage, le colon (...) C'était aussi pour moi une bonne manière de parler de ce patrimoine très riche, de ces contes kabyles, de la littérature

*moderne algérienne. Donc, il y a eu vraiment un travail d'enracinement de ce livre dans la littérature algérienne et, en même temps, un hommage à ces écrivains*¹. Cette déclaration révèle d'autres références aux héritages immatériels provenant d'horizons divers et constituant un précieux hypotexte.

Ces legs qui sont symboliques, représentent pour Kateb Yacine et Salim Bachi leur seule fortune inaliénable. Ce dernier l'affirme de manière voilée et subtile dans son dernier récit autobiographique, *Dieu, Allah, moi et les autres* (2017). En effet, privé de son seul héritage matériel censé lui revenir- la maison familiale à Annaba²-et se trouvant sans attache, l'auteur se rabat sur d'autres formes d'héritages. Symboliques, ceux-ci sont un substitut inépuisable qui nourrira toute son vécu et son œuvre littéraire. Ses lectures accumulées pendant toute sa jeunesse, lors de ses journées interminables à l'hôpital ou à la maison seront sa véritable richesse.

En effet, l'auteur qui souffre d'une maladie chronique et génétique- en quelque sorte un héritage familial biologique- se réfugie pendant des jours et des mois dans les livres pour apaiser la douleur et surmonter sa solitude.

Ainsi, le jeune auteur se confesse dans son dernier livre en ces termes : *«Je me réfugiais déjà dans mes rêves, dessinés d'abord, puis écrits, un peu plus tard. Je passai une année dans un centre médicalisé où je connus la solitude et une forme d'abandon. J'étais allongé sur un chariot, les jambes en extension parce que la tête de mon fémur, qu'il fallait opérer, était nécrosée, une complication assez fréquente de la drépanocytose, la maladie génétique qui avait tué ma sœur et qui menaçait mon existence*³. Dans le même récit quelques pages plus loin, il révèle le puissant remède à ses souffrances face à la maladie : *«Tous les soirs, mon père me lisait Vingt mille*

¹ Interview dans El Watan, « *Le rythme intérieur de l'écriture* », propos recueillis par Ameziane Ferhani, jeudi 7 juin 2007, p.13

² Après le divorce de ses parents, la mère vend leur seul bien immobilier d'Annaba, d'ailleurs pour se voyager en Algérie, Salim Bachi séjournera chez son oncle maternel à Blida : *«Chaque fois que nous retournerions en Algérie, nous logions chez mon oncle Boualem qui vivait à Blida. Aujourd'hui encore, je vais chez lui lorsque j'ai besoin d'un toit dans la capitale» Dieu, Allah, Moi, et les Autres.* p.56.

³ Bachi Salim, *Dieu, Allah, Moi et les Autres*, Paris, éditions Gallimard, 2017. P.52.

lieues sous les mers. Au bout d'une semaine, il interrompit sa lecture, me tendit le roman et me déclara que je devrais le terminer seul...Le soir ma grand-mère me contait Les Mille et Une Nuits avec un grand talent de diseuse et de comédienne. Elle réinventait ces grandes histoires merveilleuses, les tissant de poèmes et de songes. J'étais nourri à la fois aux sources écrites, les romans que je lisais seul, et orales, les contes de ma grand-mère. Elles m'enrichirent également»¹.

Ces contes persans que lui disait sa grand-mère n'ont –ils pas inspiré l'écriture d'un roman sur le voyage² ? En effet, ne faut-il pas voir derrière le personnage de Sindbad un pan de la vie de son auteur, éternel voyageur, rentré à Carthago non pas riche de fortunes matérielles mais de ses rencontres, ses voyages, et ses expérience :

« Le romancier algérien a réadapté le conte des Mille et une nuits au 21^{ème} siècle, à sa propre vision du monde : les pierres précieuses se font remplacer par les femmes que Sindbad le moderne considère comme un trésor caché qu'il tente de déterrer et emporter avec lui, à chaque escale et à chaque ville visitée. En fait, nous sommes face à une des pratiques de la réactualisation. »³

Au terme de cette introduction générale où nous avons identifié notre motivation pour un tel sujet de recherche, notre corpus d'analyse, notre problématique, les définitions des moyens théoriques et conceptuels (notion d'héritage), il nous semble indispensable de préciser les parties et chapitres qui composent **l'armature** de notre travail.

La première partie est intitulée *TEXTES ET CONTEXTES*.

¹ *Ibid.*, p.55.

² *Amours et aventures de Sindbad le marin* Paris, Gallimard 2010

³ Kais Benachour. *La thématique de la migration dans la littérature algérienne de langue française : textes et contextes. Analyse*. Thèse de Doctorat, Université Mentouri, Constantine, Algérie. 2016. p.280.

Elle contextualise les différents textes du corpus en tenant compte des marqueurs socio-historiques les plus importants. Cette partie se divise en différents chapitres et sous-chapitres. Les textes du corpus sont répertoriés et rassemblés par catégories en tenant compte de leurs conditions d'émergence. Deux chapitres consécutifs pour chaque écrivain organisent les œuvres selon leurs contextes : contextes endogènes et exogènes/ l'Algérie. Nous les nommons :

- 1) « *regard introspectif* » : nous situons les textes des deux écrivains dans leurs contextes inhérents à la formation sociale algérienne des différentes périodes.
- 2) « *regard tourné vers l'extérieur* » et 3) « *regard pendulaire* » : nous ancrons les romans, les pièces théâtrales (Kateb Yacine) dans des contextes historiques autres (hors l'Algérie). Pour Kateb : la résistance vietnamienne, la lutte contre l'apartheid en Afrique du Sud ; pour Salim Bachi : l'Andalousie de la période arabe, certaines capitales européennes et certains pays d'Orient/migration, La France et les Etats Unis d'Amérique touchés par la violence terroriste.
- 4) « *symbolisation du contexte historique et spatial ou l'écriture de la récurrence* »
Ce quatrième chapitre rassemble les textes des deux auteurs pour s'interroger sur l'écriture de la symbolisation avec deux sous- chapitres :

-création des espaces mythiques (Bachi)

- récurrence du chiffre quatre (Kateb) pour les personnages, les périodes historiques, les ponts de Constantine, la tribu Keblout...

La seconde partie s'intitule *TEXTES, PARATEXTES ET INTERTEXTES*.

- 1) chapitre1 « *textes et paratextes : analyse titrologique* » où les titres des textes du corpus sont analysés selon la grille de G.Genette, les notions de H. Mitterand et M.Riffaterre.
- 2) chapitre 2 « *textes et intertextes : pour une intertextualité assumée* ». A travers neuf sous/chapitres sont vérifiées les différentes formes de l'intertextualité en

« coprésence » comme la citation, la référence pour des exemples narratifs précis tels la tribu, l'ancêtre, le nègre...L'analyse est menée selon les définitions proposées par G.Genette.

La troisième partie s'intitule *TEXTES ET MISES EN TEXTES DES HERITAGES DISTINCTIFS*

- 1) Chapitre1 intitulé « *héritage individuel: puissance maternelle, puissance paternelle* ». Il s'agit de vérifier à partir des indicateurs biographiques ayant une incidence sur l'écriture littéraire des deux écrivains, l'importance/ou non de la mère et /ou du père. L'absence de la mère est souvent supplée par un personnage substitut tel la grand-mère.
- 2) Chapitre 2 : « *héritage spatial et sa mise en textes* » avec différents sous-chapitres :

-villes de prédilection

-mises en textes des espaces : *actantialisation de l'espace *villes pièges

La quatrième partie est intitulée *HERITAGE- MONDE* : elle comporte cinq chapitres subdivisés en sous-chapitres.

1-Chapitre1 « *héritage grec et ses mises en textes* » il réfère au legs grec chez les deux romanciers avec une série de sous-chapitres :

-Les formes explicites (le théâtre grec, Prométhée...)

-Les intertextes implicites (L'île des Lotophages, Ulysse, Samira/Hélène de Troie, Cyrtha...)

-*Amours et aventures de Sindbad le marin* : un roman aux sources hellénistes abondantes ; ce sous chapitre comporte cinq rubriques telles : le voyageur et son chien-Sindbad alias Ulysse- transposition d'Ulysse...

2- Chapitre2 « *Héritage religieux* »

-Chez Kateb Yacine

-Chez Bachi : *religion et terrorisme ou une vision erronée de l'islam

*un autre visage de l'islam dans le *Silence de Mahomet* et *Amours et aventures de Sindbad le marin* ou une vision différente.

-3/Chapitre3 « *Héritage oral et sa mise en textes* »

-Chez Kateb plusieurs sous -chapitres (les proverbes, les rites liés au vautour, à la magie, au bain purificateur, Si Mokhtar le porte parole de l'oralité..)

-Chez Bachi plusieurs sous-chapitres analysent l'incidence de l'oralité sur une certaine conception romanesque : le conte pour une écriture de l'oralité, la Kahina, Sindbad /le coryphée de l'oralité, l'univers féminin des *Mille et une nuits* –Shéhérazade/Shâhriyâr ...)

-4/Chapitre4 « *Héritage historique et sa mise en textes* »

-Figures légendaires : Emir Abdelkader, Jugurtha, La Kahina...plusieurs sous-chapitres leur sont consacrés

-hommage croisé des deux écrivains.

-5/Chapitre5 « *Héritage arabe et sa mise en textes* »: des sous-chapitres mettent en valeur cet héritage à travers des personnalités et des acteurs sociaux comme la tribu.

Nous achevons notre thèse par, bien entendu, une conclusion générale qui fait une synthèse de notre analyse dans ce travail. Nous concluons, non sans insister, sur d'autres pistes de réflexion à explorer car ce sujet de recherche est inépuisable.

Nous joignons une bibliographie générale des ouvrages et travaux universitaires lus et consultés. Ils sont classés par rubriques.

Par ailleurs, nous joignons des annexes composées de divers documents : des articles journalistiques, des entretiens, des photographies archives.

Première partie

TEXTES ET CONTEXTES

Introduction

Depuis Jean Déjeux, on tente de répertorier la littérature algérienne de langue française selon un critère bien précis : celui qui se rapporte au contexte d'émergence des œuvres écrites. Très vite, on remarque qu'un premier ensemble d'écrivains se distingue clairement : celui des années 1950 correspondant à l'Algérie sous la domination coloniale.

Des auteurs tels que Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Mohamed Dib... représentent cette littérature dite « ethnographique ». Kateb Yacine s'en démarque nettement. En effet, l'entrée du roman *Nedjma* dans le monde littéraire marque un tournant décisif en créant une rupture totale avec les écrits précédents. Cet auteur va surprendre le monde des Lettres avec une nouvelle forme romanesque, déroutante et non chronologique qui va complètement bousculer la tradition littéraire et où «*on y peut lire la vie de l'Algérie toute crue.*» comme l'explique Jacqueline Arnaud.

Certains romanciers « postindépendance » suivront le même chemin, nous pensons surtout à Rachid Boudjedra. La colonisation française a été, sans aucun doute, à l'origine d'une production littéraire des plus foisonnantes et des plus importantes de cette époque.

Quelques années plus tard, un autre traumatisme social génère une autre génération d'écrivains : celle qui se fixera pour but de dire la violence interne qui ronge l'Algérie durant les années 1990 et qu'il est convenu de nommer « littérature de la décennie noire ». Des dizaines d'écrivains témoignent des horreurs commises durant cette période. Parmi ceux là, un romancier va suivre le même chemin que son prédécesseur Kateb Yacine : Salim Bachi. Ce dernier reconnaît l'influence de l'auteur de *Nedjma* non seulement sur lui-même mais aussi sur nombre d'écrivains qui lui ont succédé. Lors d'une conférence donnée à Paris, l'auteur du *Chien d'Ulysse* déclare :

«Pour rendre hommage à un écrivain, j'ai choisi Kateb Yacine c'est évident...il a opéré quelque chose de neuf à la littérature maghrébine... une

destruction, quelque chose qui n'est pas de l'ordre du documentaire...c'était ce qui m'a fasciné quant j'avais lu Nedjma très jeune et que j'ai voulu devenir écrivain d'une certaine manière.»¹

Comme Kateb Yacine, Salim Bachi va dérouter, surprendre et créer l'événement littéraire de cette décennie noire par la publication de son premier roman : *Le Chien d'Ulysse* où, là aussi, nous pouvons lire d'une part, l'histoire contemporaine de l'Algérie meurtrie, celle du présent, et d'une autre part, l'histoire de l'Algérie du passé. Son roman opère une rupture avec la littérature de sa génération tant par le fond que par la forme. Ces deux auteurs ne se contentent pas de témoigner du présent, leurs œuvres interrogent le passé susceptible de fournir des réponses au chaos dans lequel le pays est plongé avec la domination française et la violence civile des années 1990.

Les premières productions littéraires des deux auteurs font de l'Algérie un objet obsessionnel, à tel point que tout tourne autour d'elle ; tout commence et se termine par elle ; elle devient un point nodal de l'écriture. L'univers des textes se limite à un espace précis mais assez vaste pour supporter tous les maux du monde ; du moins, c'est ce qu'en témoignent avec récurrence les premiers écrits.

L'Algérie et ses contextes sont passés au peigne fin ; le traumatisme colonial pour l'un et la guerre civile pour l'autre, donnent naissance à des textes qui racontent une réalité cruelle : celle vécue par le peuple algérien

Malgré l'écart générationnel qui les sépare, Kateb Yacine et Salim Bachi adoptent, étonnement, le même regard face à cet objet obsessionnel. D'abord leur regard est orienté vers l'intérieur du pays et leurs premiers écrits

^{1 1} Entretien avec l'écrivain Salim Bachi le samedi 20 mars 2010 à l'Ecole Normale Supérieure de Paris, lors de la "Semaine de la francophonie". Entretien réalisé par Tristan Leperlier. <http://www.francophonie-ens.org/article.php?id=176>. Consulté le 16 janvier 2015.

sont, naturellement dédiés à l'Algérie. Ils témoignent, alors, de ce qui ronge et tourmente le pays et son peuple.

Ce regard tourné exclusivement vers l'Algérie va, systématiquement et naturellement, écarter tout ce qui vient de l'extérieur. Ce sentiment égoïste mais légitime à la fois, s'explique, en grande partie, par la situation du pays et la gravité du/des contextes qui l'imposent. En effet, soucieux de narrer les horreurs qui se trament dans le pays, les causes extérieures paraissent alors, non pas dérisoires mais moins urgentes. De ce fait, nous avons constaté que leurs productions littéraires se divisent en deux ensembles distincts : un premier groupe exclusivement consacré à l'Algérie, et un second, celui se fixant pour objectif de décrire d'autres problèmes vécus par d'autres peuples, d'autres pays.

A-Kateb Yacine :

Comme nous l'avons expliqué plus haut, les premiers textes des deux auteurs se focalisent sur l'Algérie. La somme de ces œuvres est majoritairement opposée à celles qui portent un regard dirigé vers l'extérieur.

Nous retenons plus de trois textes pour Kateb Yacine : *Nedjma*, *Le Cercle des représailles* et *Le Polygone étoilé*. Salim Bachi sur les traces de son aîné adopte la même attitude. En effet, ces premières œuvres en témoignent, parmi elles *Le Chien d'Ulysse*, *La Kahéna*, *Autoportrait avec Grenade* et *Amours et Aventures de Sindbad le marin*

1- Un regard introspectif :

Objet obsessionnel, l'Algérie hante les premiers textes de Kateb Yacine, de *Nedjma* au *Polygone étoilé*, ce pays et son contexte sont omniprésents. Ces textes font de cette patrie un objet de prédilection ; son Histoire est tantôt contée, racontée, magnifiée et symbolisée. Toute sa production littéraire

chante sa patrie : l'Algérie des temps ancestraux, l'Algérie des temps coloniaux et enfin celle de la guerre de libération.

1/1 *Nedjma, Le Polygone étoilé et le Cercle des Représailles* trois œuvres pour le même regard

Lorsque Kateb dit qu'il est « *l'homme d'un seul livre* », il ne croit pas si bien dire, cela concerne les premiers textes de l'auteur. Nous pensons bien évidemment à *Nedjma*, au *Cercle des représailles* et *le Polygone étoilé* parus à quelques années d'intervalles et traitant exclusivement de l'Algérie colonisée. Cette affirmation de l'auteur nous conduit à traiter ces trois textes concomitamment.

En effet, ces trois textes traitent le même sujet, nous retrouvons pratiquement les mêmes personnages qui évoluent dans un même univers. Le contexte socio-historique demeure inchangé à tel point que nous pouvons passer d'un texte à l'autre aisément et sans aucune transition sans que cela ne perturbe la lecture et sa compréhension.

Toutefois, si le contexte socio-historique des trois textes reste le même, l'auteur met la lumière, à chaque fois et pour chacun des textes, sur une période davantage précise. L'événement devient central et récurrent décrivant avec précisions l'atmosphère qui régnait durant cette période précise. Une autre différence est à noter : la diversité des genres : le roman, le théâtre, un récit hétérogène.

a) *Nedjma*

Dans *Nedjma* par exemple, c'est le 8 mai 1945 qui bénéficie d'une description plus détaillée. Cet événement historique se répète dans le texte, les deux personnages Lakhdar et Mustapha racontent cette expérience de la répression, ses raisons, ses manifestations, et ses conséquences dramatiques - les arrestations, les tortures, la mort- subies par le peuple algérien.

Les incessants allers-retours dans le temps, n'occultent nullement la répression du 8 mai 1945, au contraire, ils lui donnent d'avantage d'explication, car ce va et vient dans l'espace et dans le temps avec des pauses qui tournent autour de cette date historique, nous fait comprendre que cette période est nodale dans le texte. Tout commence et se termine par elle, et à ce titre, sa place dans le roman est lourde de sens. Kateb Yacine donne la parole à Lakhdar au début du roman afin de raconter l'événement crucial et ensuite à Mustapha vers la fin du texte. Ceci atteste l'importance de cette période des années 1945/1946/1947, qui finalement ouvre et clôt le roman.

b) Les pièces théâtrales et leurs contextes

Ici, nous retrouvons le même contexte de cette Algérie colonisée, toutefois, nous faisons un petit pas en avant, et un petit bond dans le temps, avec une intention particulière sur le déclenchement de la guerre de libération. L'auteur fidèle à ses techniques et à sa symbolique raconte l'histoire de ces personnages représentatifs de l'Algérie et son contexte sociopolitique qui prévalait à l'époque. Nous constatons ainsi que la rivalité entre les partis persiste. Celle-ci est suggérée par la dispute entre les fractions du même clan : Mustapha / Hassan qui pourtant sont en lutte contre l'ennemi étranger représenté par le vétéran de l'armée royale marocaine. Sans oublier les ancêtres qui sont représentés par l'Aigle qui veut récupérer la Femme Sauvage. Nous retrouvons la lourde l'atmosphère qui régnait après le déclenchement de la guerre. Le sentiment de désespoir du peuple, la guerre intestine entre les partis politiques fait toujours rage, sans oublier la menace qui vient de l'extérieur représentée par la colonisation et le Vétéran (le Maroc).

A cet effet, Jacqueline Arnaud explique : « *On constate que toutes ces péripéties concernant la guerre et tracent une épure symbolique de l'action des*

patriotes : recherche et protection de la Femme Sauvage incarnant l'Algérie, rivalités pour sa possession.»¹

Le Cadavre encerclé, et *Les Ancêtres redoublent de férocité*, abordent tous les deux les mêmes thèmes, expriment les mêmes réalités et le même contexte. Cette période après la guerre de libération est cette fois-ci jouée et incarnée par les personnages des pièces qui représentent parfaitement les « conflits d'une société »²

c) *Le Polygone étoilé*

Ce texte dépourvu de chronologie linéaire reprend des périodes historiques phares qui ont touché, de près ou de loin, l'Algérie. Ce texte en perpétuel mouvement dans l'espace et dans le temps, fait des pauses en suggérant une ou quelques années précises, qui a/ont marqué des changements socio-historiques le pays.

Le texte nous ballote entre les années qui précèdent l'indépendance, au déclenchement de la guerre, passant par les années marquées par l'influence de l'Emir Abdelkader, la première guerre mondiale, le 8 mai 1945 allant jusqu'aux premières années de l'invasion coloniale.

L'attention n'est plus portée sur une période donnée comme nous l'avons vu dans *Nedjma* et *Le Cercle des représailles*, ici, la lecture nous transporte à travers le temps et s'arrête quelques instants sur une période précise, s'attarde sur les répercussions d'un événement historique relatif à l'Algérie. A titre d'exemples signalons la résistance de l'Emir Abdelkader, la Seconde Guerre Mondiale et les litiges entre l'Algérie et le Maroc.

Ce texte hétéroclite dépourvu de chronologie s'avère être parfait pour raconter tous les événements historiques et leurs conséquences sur le peuple algérien depuis 1830. *Le Polygone étoilé* écrit à l'aide d'une écriture fragmentée, hétérogène, pour rendre

¹ Arnaud Jacqueline, *Recherche sur la littérature Maghrébine de langue française le cas de Kateb Yacine* ; Thèse présentée devant l'Université de Paris III ; le 7 décembre 1978, Editions l'Harmattan, p.750.

² *Ibid.* p621.

compte d'une série de faits, comme si il voulait, à travers un récapitulatif, exprimer, le désir de tourner la page sur cette période de l'Algérie colonisée, avant de songer à prendre une autre direction afin de défendre d'autres causes et d'autres peuples.

2- Un regard tourné vers l'extérieur : *L'Homme aux sandales de caoutchouc- Mandela-Palestine trahie*

La fin de la colonisation destine l'auteur vers d'autres horizons, son théâtre s'emploie à dénoncer d'autres formes de répressions et de colonisations, à soutenir d'autres peuples opprimés. Dans ces textes, il est question des conditions et de la valorisation de luttes des colonisés. L'auteur leur rend hommage avec son « théâtre de combat »¹.

Kateb Yacine dit vouloir : *«porter des témoignages, parler de ceux qui luttent, et qui veulent construire leurs pays. Je crois que c'est la seule mission»*².

Son regard se dirige vers l'extérieur, le dramaturge est guidé par une quête, un idéal : soutenir les luttes des autres peuples en pensant surtout qu'elles peuvent inspirer l'Algérie. Ainsi s'ouvrir au monde devient un engagement crucial.

Portée par le théâtre, son genre de prédilection, la lutte contre toute forme d'injustice touche un public plus large. Les maux d'un homme deviennent les maux de tout un monde. Kateb Yacine l'exprime en ces termes :

*«Le théâtre doit radicalement changer parce que l'homme d'aujourd'hui n'est plus celui d'hier Il n'est plus l'homme d'un pays, d'un douar, d'une province, mais d'une planète. Il faut dire aussi que l'homme qui se fait honnêtement dans son pays est celui de tous les pays»*³.

¹ *Ibid.* p.1015.

² *Ibid.* p.1015.

³ *Ibid.* p.1016.

Et à cet égard, Jacqueline Arnaud écrit : «*Il se donne pour tâche de détribaliser ses compatriotes en leur ouvrant la perspective internationaliste, en leur proposant des exemples de réalisations socialistes et en démystifiant les idéologies réactionnaires*»¹.

Ce regard extérieur de l'auteur donne naissance à une multitude de pièces qui appuient les revendications des peuples opprimés dans *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, *La guerre du Vietnam*, *Palestine trahie*, *Le Roi de l'Ouest*, *La guerre de 2000 ans*, *Mandela*. Chaque pièce traite un contexte bien précis. Il devient un ardent défenseur de la liberté. Le théâtre, arme de combat, vise toutes les puissances impérialistes. Il est le porte - parole de Hô Chi Minh, de Mandela et de tous les peuples dominés. Pour cela, il réactualise, sans cesse ses pièces puisque l'Histoire est toujours en mouvement.

B- Salim Bachi

Comme nous l'avons signalé plus haut, le jeune auteur algérien marche sur les traces de son aîné, il adopte d'abord un regard tourné vers l'intérieur de son pays. Nous retrouvons ce regard introspectif dans tous ses premiers écrits, l'Algérie est omniprésente voire, obsédante. Le contexte sociopolitique des années 1990-2000 constitue l'ancrage de ses œuvres.

1-Un regard introspectif :

Pour ce regard introspectif nous avons sélectionné les œuvres qui font de l'Algérie et de son contexte un objet de prédilection : *Le Chien d'Ulysse*, *La Kahéna* et *Les Douze contes de minuit*.

¹ *Ibid.*, p.1017.

1/1 Le chien d'Ulysse

Dès son premier roman, Salim Bachi se fait éditer chez Gallimard. *Le Chien d'Ulysse* connaît un succès international, cela lui vaut d'être récompensé par plusieurs prix littéraires. Quelques années plus tard, il conforte son entrée dans le champ littéraire avec son deuxième roman *La Kahéna* qui confirme son talent d'écrivain.

Les deux romans, auxquels nous ajoutons le recueil de nouvelles intitulé *Les Douze contes de minuit*, sont fortement marqués par un espace qui devient obsédant pour l'écrivain : Cyrtha. Cité historique, elle est présente dans trois textes qui dépeignent une même réalité, celle de l'Algérie meurtrie par la vague de terrorisme. Cyrtha prête son décor apocalyptique où évoluent des personnages qui représentent la jeunesse perdue et désemparée de l'Algérie rongée et marquée par la violence, les massacres et la corruption.

Dans *Le Chien d'Ulysse*, c'est à travers le regard et les récits de Hocine, personnage principal du roman que la réalité « crue » de l'Algérie nous est délivrée. Une réalité sombre puisque le pays est plongé dans une guerre civile, Cyrtha en est l'espace labyrinthique qui se referme peu à peu sur ses habitants.

Hocine s'en prend au terrorisme autant qu'au régime politique, responsables de ce chaos total. La seule lueur d'espoir pour le pays a été anéantie avec l'assassinat du président Mohamed Boudiaf -à Annaba ville natale de l'auteur : «*Le jour de la mort de Boudiaf, le 29 juin 1992, je sus qu'il n'y aurait plus rien à attendre de ce pays affolé*»¹

1/2 La Kahéna

¹ Bachi Salim, *Le Chien d'Ulysse*, op. cit. p.138.

L'auteur donne à une génération, en l'occurrence la sienne celle d'octobre 1988, la parole afin d'exprimer ses préoccupations et son mécontentement, grâce aux récits de Hamid Kaïm et Ali Khan. Ce retour dans le passé tient bien évidemment un rôle explicatif, il met en avant les prémices de l'intégrisme, de l'islamisme qui fera sombrer le pays dans l'engrenage tragique de la violence durant toute une décennie.

Dans *La Kahéna*¹, la parole est donnée à Hamid Kaïm qui devient personnage principal, l'Algérie meurtrie est toujours d'actualité, le cadre spatial demeure le même, il est réduit à une seule maison qui porte le nom de la reine berbère. Le roman opère une remontée dans le temps et interroge le passé afin de trouver une explication au présent chaotique. Hamid Kaïm se retranche alors dans l'ancienne maison de ses parents, un ressourcement identitaire devient plus que vital en ces temps actuels où tout se disloque peu à peu. Plusieurs périodes s'entrecroisent dans le récit, si *Le Chien d'Ulysse* tourne autour des années 1990 et les événements d'octobre 1988, *La Kahéna* remonte au-delà de ces décennies et se focalise sur les événements historiques ayant donné lieu à de grands changements politiques et sociaux. Et ce, à travers le récit de Hamid Kaïm : octobre 1988, le déclenchement de la guerre de libération, l'occupation française. Le lieu de refuge du personnage est la maison. Elle joue le rôle d'un livre d'histoire par son nom, elle retrace la vie de la reine berbère qui veillait jalousement sur les terres et ses tribus. L'histoire de la maison reflète ainsi celle de l'Algérie : son ex-proprétaire, le colon Louis Bergagna se charge de représenter la période coloniale, et les héritiers de la maison témoignent des temps qui ont précédé l'indépendance et ceux du présent.

1/3 Les Douze contes de minuit :

¹ Cette orthographe différente de celle conforme à l'usage (Kahina) fera l'objet d'une analyse dans le chapitre relatif à l'étude titrologique dans la seconde partie-« Textes paratextes et intertextes »

Ce retour en arrière dans *La Kahéna* est de courte durée. L'auteur replonge aussitôt son lecteur dans la réalité sombre de l'Algérie avec ce recueil de nouvelles où nous retrouvons une fois de plus Hamid Kaïm et certains personnages qui ont peuplé l'univers du *Chien d'Ulysse*. A travers ces nouvelles, l'auteur nous fait comprendre que le contexte socio-historique est aussi chaotique qu'avant. Cyrtha est toujours un cimetière à ciel ouvert, Hamid Kaïm le décrit ainsi : « *Mon meurtre ne sera pas élucidé. Qu'importe ! On l'imputera à la horde barbare qui égorge, éventre, dépèce, dans une sorte d'ultime furie, tout ce que pense et respire. Ma mort sera moyée dans la violence et le tumulte* »¹

En plus de ces paroles pessimistes mais bien réalistes de Hamid Kaïm, vient s'ajouter les récits de Seyf, le «bourreau de Cyrtha» qui représente une autre facette de la jeunesse perdue puisqu'il dépeint une réalité faite aussi de violence. Il raconte à ses amis : « *Je ne gâcherai plus mes munitions. Je les égorgerai avec des bris de verre. Je leur arracherai la tête. Et la déposerai devant leurs mères.* »²

La guerre civile qui sévit laisse peu de place pour décrire autre chose que cette sombre réalité. Avec ce recueil qui vient clore le regard interrogatif, l'auteur se veut plus proche de la réalité et explique : « *Je voulais dire la guerre dans toute son horreur débarrassée de ces histoires de modernité, de nation, ou de renouveau religieux. J'aimerais pouvoir dire que l'histoire de notre nation est ordinaire, banale, malheureusement ce n'est pas le cas. Notre histoire contemporaine comporte tous les symptômes d'une psychose* »³.

Après l'Algérie et les années 1990, Cyrtha et ses personnages récurrents, l'auteur s'intéresse à d'autres sujets, ses textes sont portés par l'actualité brûlante. Salim Bachi semble quitter Cyrtha, *Les Douze contes de minuit* viennent achever ce voyage dans les entrailles du pays dévasté : l'auteur affirme en ces termes : « *Je crois*

¹ Bachi Salim, *Les Douze contes de minuit*, Alger, éd Barzakh, 2007. p.153

² *Ibid.* p.125.

³ Interview dans <http://www.babelmed.net/letteratura/236-algeria/2462-salim-bachi-je-suis-un-romancier-pas-un-t-moin.html> consulté le 7 janvier 2016

qu'il est temps pour moi de passer à une littérature d'après minuit. Cela ne veut pas dire que je tourne le dos à mes obsessions»¹

Effectivement, Salim Bachi tourne cette fois-ci son regard vers l'extérieur mais tout en gardant un œil vigilant sur sa Cyrtha comme en témoignent ses nombreux textes ultérieurs. L'attitude de l'auteur change, Cyrtha n'est plus le lieu obsessionnel et d'autres contextes semblent présenter un intérêt pour l'écrivain. Le regard tourné vers l'extérieur donne naissance à d'autres œuvres.

2-Un regard pendulaire

2/1 Amours et aventures de Sindbad le marin

Pour le roman *Amours et aventures de Sindbad le marin*, Salim Bachi semble adopter une autre attitude, le regard de l'écrivain n'est ni exclusivement introspectif ni complètement tourné vers l'extérieur, c'est un regard baladeur et critique envers tout ce qui l'entoure. Il commence par l'Alger, puis par Rome via la France, Damas, ou Beyrouth ; en somme, des lieux qui ont en partage le bassin méditerranéen.

Le personnage principal Sindbad et le thème traité par l'auteur « la migration clandestine » se prêtent à merveille à son projet littéraire.

L'auteur a donc choisi, une fois de plus, de revisiter un autre patrimoine littéraire, en l'occurrence *Les Mille et une nuits* et principalement le conte de Sindbad le marin qui constitue un prétexte pour le texte de Salim Bachi. Réactualisé, le Sindbad des contes se modernise et «s'algérienise», il est né à Carthago, jadis Alger, et après avoir dépensé toute la fortune léguée par son père, il s'embarque, porté par le mouvement migratoire exceptionnel des temps actuels, vers l'Italie dans une embarcation de fortune.

¹ *Ibid.*

Fidèle à son aïeul littéraire, le Sindbad moderne ne cesse de voyager, passe de ville en ville et ramasse les trésors qui s'offrent à lui qui se résume en conquêtes féminines. A chaque ville sa conquête et son lot d'aventures. Et c'est ainsi que nous sont délivrées les impressions du personnage concernant Rome et certaines villes italiennes. En effet, séjournant dans la ville des Médicis, Sindbad ne manque pas de remarquer que la capitale a perdu son lustre d'antan. Le pays gangréné par la mafia et la corruption se disloque peu à peu : *«Je demeurais ici pour boire cette ville jusqu'à la lie et m'y engluer à en crever. Rome et l'Italie se noyaient sous le poids des scandales, étouffés par ces hommes malades qui les pillaient depuis un siècle.»*¹

L'image de la France et de Paris *« ville de lumières éteintes »* n'est guère plus reluisante. Le pays est sévèrement critiqué par notre personnage : *« Mais la France n'est plus rien, c'est pourquoi on la cherche partout... une vieille idée disparue, enfouie sous une carpette par une femme de ménage... »*² ou encore, comme dans cet autre extrait : *«Ville lumière était un mythe qu'on avait exporté dans le monde entier au début du vingtième siècle...triste ville qui faisait à présent la chasse aux étrangers...»*³

Le Liban et la Syrie ne dérogent pas à la règle, car il semble que le Sindbad moderne est nostalgique des temps anciens.

Le sort le plus funeste est réservé à sa ville natale, rebaptisée Carthago. Alger porte bien son nom en rappelant le destin tragique de Carthage brûlée, et pour cause, la ville du nouveau Sindbad est en ruines et s'effrite. Le présent est chaotique et des habitants sont désemparés. Le pays de Chafouin *«président à vie»* n'est pas près de se relever et l'avenir que laisse présager Sindbad est bien pire hélas. Ce sentiment d'effroi est partagé par le Dormant, personnage énigmatique qui ne manque pas, non plus, de constater cet univers chaotique de sa chère patrie : *«Le Dormant ne pouvait répondre. Il aurait aimé comprendre ce qui l'avait conduit ici. Non pas dans cette*

¹ Bachi, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le marin, op. cit*, p.81.

² *Ibid.*, p.202.

³ *Ibid.*, p.217.

chambre, mais à Carthago qu'il avait tant aimée et qui ne ressemble plus à rien maintenant.»¹

Grâce aux voyages et aux récits de Sindbad, Salim Bachi aborde des sujets d'actualité : le phénomène migratoire, la politique actuelle de son pays et du reste du monde. D'autre part, il critique violemment la société moderne et déplore la perte des valeurs.

2/2 Autoportrait avec Grenade :

Le récit raconte principalement un voyage qu'effectue l'auteur en Espagne en 2004. Un ouvrage intimiste dans lequel Salim Bachi est à la fois le narrateur et le personnage principal, le genre auquel appartient le récit est d'ailleurs précisé dès le titre «autoportrait»². Ce genre particulier est défini par divers critiques. Nous retenons la définition proposée par Michel Beaujour : «*L'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement logique, assemblage, ou bricolage d'éléments sous des rubriques que nous appellerons provisoirement « thématiques »*»³

Le texte met en scène son enfance, par l'intermédiaire de flash-back, sa maladie, sa nouvelle vie en France, ses aventures avec la maison d'édition et bien évidemment son pays natal. Le contexte de l'Algérie hante l'auteur, nous constatons, ici, que ni le genre du récit, ni le pays visité ne parviennent à éclipser l'Algérie dans ses écrits. En effet, à chaque fois que le texte le permet, l'Algérie avec tous ses tourments, fait irruption dans la narration : «*Ce matin, je veux un complément d'information sur le massacre de la ville. Bentalha, ou un autre village en Algérie, je ne sais plus. Six cents morts. Des bébés égorgés, enfournés dans des cuisinières. Une femme enceinte a été éventrée, le fruit de ses entrailles arraché puis découpé à la*

¹ *Ibid.* p.54.

² L'auteur note à ce sujet : «*Il faut tout vous dire, n'est-ce pas ? L'exercice le demande. Le genre autobiographique pourri l'autofiction*» *Autoportrait avec Grenade*, op. cit.p.29.

³ Beaujour Michel *Miroirs d'encre : rhétorique sur l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980. P.8

hache...on va maintenant faire quelque chose pour ce peuple, ces paysans qui ne dorment plus, ne vivent plus et que l'on massacre allégrement. Ils ne comptent pas. Ils n'ont jamais compté dans l'histoire de l'Algérie»¹

Le choix du lieu visité par l'auteur est déjà propice pour retrouver un passé lointain des Arabes et qui se perd dans les mémoires avec les conjonctures actuelles. Fidèle au présent, il en témoigne mais sans perdre de vue le passé. Pour ce faire, l'auteur revisite un autre héritage de son pays natal : l'Andalousie. Il dit d'ailleurs : *«Il est vrai que les musiciens sont tous repartis et se sont éparpillés au Maghreb Occident en arabe, où, ils chantent encore, à cinq siècles de distance, une Andalousie rêvée, mythique, dont l'un des vestiges nous contemple et nous nargue»²*

Un peu plus loin il ajoute : *«Pourquoi Grenade ?... J'aimerais répondre que c'est pour l'Alhambra, le passé arabe de l'Andalousie»³*

3- Un regard tourné vers l'extérieur

3/1 Le Silence de Mahomet

Le quatrième livre de Salim Bachi dresse le portrait détaillé du prophète Mahomet, ce roman historique se déroule entre la Mecque et Médine, retrace une partie de la vie du prophète des musulmans.

Dans ce roman, Salim Bachi met l'accent sur l'homme et non pas seulement sur le statut de prophète, bien que l'auteur puise énormément dans plusieurs sources telles que les ouvrages et les chroniques dédiés à la vie du prophète, comme nous le confirme la page réservée aux remerciements et dans laquelle il essaye de se démarquer des chroniques historiques.

¹ Bachi Salim, *Autoportrait avec Grenade*, op. cit. p.63-64.

² *Ibid.* p.24.

³ *Ibid.* p.27.

Le prophète ne prend quasiment pas la parole, d'où le titre de cette fiction historique, et ce sont en effet, quatre monologues représentés par quatre personnages qui l'ont connu à différents moments de sa vie, qui racontent l'histoire de Mahomet. Chaque chapitre est réservé à une personne qui a côtoyé de près le prophète et qui se transforme, le temps d'un roman, en personnage-narrateur pour nous délivrer un pan de la vie du prophète. Ces quatre narrateurs principaux sont : Khadidja, la première épouse de Mahomet ; Abu Bakr son fidèle compagnon; Khaled un ancien adversaire et enfin Aïcha, fille d'Abu Bakr et sa dernière épouse.

L'auteur explique à ce sujet : «*c'était important que chacun des monologues apportent point de vue et nuance.*»¹

Effectivement, cette polyphonie composée de plusieurs voix narratives souligne avec précision tous les contours de la personnalité du prophète tout en étalant leurs points de vues et leur fascination inébranlable envers le prophète Mahomet.

Ce roman sur le prophète va paraître au moment propice, juste après *Tuez-les tous*, et cette montée du terrorisme à l'échelle planétaire. Ce livre est aussi une réponse à ce sentiment d'islamophobie. Ainsi, il remplit un rôle explicatif, le retour au passé apporte des clarifications concernant l'homme, le statut de prophète et sa religion l'islam, écorchés par l'intégrisme et le terrorisme . D'ailleurs, l'auteur affirme que ce roman est destiné «*pour des lecteurs non musulmans*»² et il ajoute concernant le prophète qu'il voulait le décrire «*hors des clichés que l'on colporte à son sujet*»³

3/2 *Tuez-les tous* :

Les attentats du 11 septembre 2001, et leurs conséquences à l'échelle mondiale, inspirent l'auteur. Il écrit son roman, *Tuez-les Tous*.

¹ Entretien avec l'écrivain Salim Bachi à l'Ecole Normale Supérieure de Paris, lors de la "Semaine de la francophonie". <http://www.dailymotion.com/video/xn5hej> consulté le 16 janvier 2015.

² *Ibid.*.

³ *El Watan* 11 septembre 2008.

Cyrthia vit un moment de répit, la violence se déplace et s'installe ailleurs puis se propage à d'autres espaces, à d'autres pays. Pour ce roman, Salim Bachi se met dans la peau de l'un des pilotes kamikazes de l'attentat qui doit détruire les tours jumelles, les Twin Towers, de New York. Il crée, alors, un personnage à l'identité multiple (Pilote, Personne, Seif et Islam...) pour décrire la nuit qui précède le crash. Le personnage kamikaze déverse alors ses souvenirs, ses peurs, ses angoisses, et ses convictions, jadis solides et bien ancrées mais qui s'écroulent, peu à peu, mais pas assez pour l'empêcher de commettre l'irréparable.

Les conjonctures actuelles et le terrorisme international ne laissent pas Bachi indifférent ; pour en parler, il met en scène ce personnage, que rien, à priori, ne prédestine à s'engager dans une telle action et devenir un meurtrier. Seif El Islam, était un jeune étudiant en physique nucléaire, rapidement rejeté par l'Occident, il essuie plusieurs échecs notamment amoureux. Il se tourne alors vers «*l'Organisation*» qui le recueille, l'endoctrine pour en faire une véritable machine à tuer, prêt à braver la mort pour la suprême récompense.

Malgré l'éloignement du cadre spatio-temporel du récit, Salim Bachi trouve le moyen subtil pour parler du contexte de l'Algérie confrontée à la violence depuis le début des années 1990. La cause est précisément le fanatisme et le terrorisme qui menacent le monde entier. Ce moyen subtil est celui d'octroyer une origine algérienne¹ au pilote kamikaze, Seif El Islam qui raconte alors quelques souvenirs de son enfance en Algérie. Cyrtha surgit alors dans la narration : «*Demain, ils parleraient de son acte , sur toutes les télévisions du monde. Les lucarnes du malheur et de l'insensibilité. Ils seraient célèbres. Célèbres et anonymes. Il savait aussi que jamais les malheurs des siens n'avaient accaparé leur attention. Quelques minutes en fin de journal pour dire qu'un attentat avait secoué sa ville, Cyrtha...*»²

¹ Alors qu'il n'en est rien dans la réalité

² Bachi Salim, *Tuez-les Tous. op.cit.* p.16.

On comprend alors que, peu importe le thème, le sujet ou le pays choisis, pour Bachi, l'Algérie (à travers Cyrtha) fonctionne comme une figure obsédante, sa présence persiste dans ses textes même si le regard est tourné vers l'extérieur.

3/3 Moi, Khaled Kelkal :

Salim Bachi va se mettre une seconde fois dans la peau d'un terroriste. Pour cette biographie fictionnalisée, l'auteur s'inspire de faits réels qui ont plongé la France dans l'horreur durant l'été 1995 causée par l'attentat du RER « provoquée » par un jeune terroriste français d'origine algérienne. L'auteur dresse le portrait de Khaled Kelkal, que rien ne prédestinait à une fin tragique.

La descente aux enfers de ce jeune manipulé et endoctriné par un autre personnage, Khelef, rencontré en prison, ce qui ne va pas sans nous rappeler l'itinéraire de Seïf El Islam, le personnage kamikaze dans *Tuez-les Tous*.

Salim Bachi nous présente ici un même profil, un même rejet par la société occidentale, un même procédé mis au point pour l'endoctrinement, les mêmes échecs, et enfin le même destin tragique. Deux personnages qui basculent dans la violence, la haine et le fanatisme religieux. A ce sujet, le narrateur évoque de manière claire le roman sur le 11 septembre 2001, en disant : «*Je vous tuerai tous*»¹

Après le passage en prison, Khaled Kelkal en sort complètement transformé, déshumanisé, et de banal cambrioleur de voitures il devient après quatre ans passés au pénitencier en compagnie de Khelef, un meurtrier impitoyable. En effet, assoiffé de vengeance, il remporte avec brio son premier test : celui d'abattre un imam d'une mosquée. Le choix de cette première victime n'est pas anodin, c'est une façon de montrer que pour ces terroristes, même les coreligionnaires peuvent être des ennemis. De ce fait, ces assassins sont en guerre contre le monde entier.

¹ Salim Bachi, *Moi, Khaled Kelkal*. op. cit. p.56

Après sa première victime, il commet l'attentat du RER de la station Saint-Michel qui fait de nombreuses victimes, et devient l'ennemi public numéro un en France. Après une cavale de plusieurs jours où l'auteur rapporte et décrit avec force détails les impressions, les pensées, les angoisses et les peurs de cette jeune recrue du terrorisme, Khaled Kelkal est abattu devant plusieurs témoins.

Cette biographie romancée, nous fait comprendre que des attentats et les massacres du terrorisme international sont toujours d'actualité. En ressuscitant une histoire vieille de dix sept années montre que le terrorisme est loin d'être anéanti. D'autre part, le roman nous permet de constater que Bachli s'arrange toujours pour impliquer son pays, que ce soit de manière directe ou indirecte, quelque que soit la fiction. Il s'avère que là aussi le terroriste est d'origine algérienne¹, l'auteur raconte même son voyage en Algérie qui coïncide avec la décennie noire.

4- Pour une pratique commune : symbolisation du contexte historique et spatial ou l'écriture de la récurrence.

Les textes des deux auteurs mettent le doigt sur une pratique commune liée à l'écriture mais qui ne leur est pas propre. En effet, le phénomène de redondance, de répétition et de récurrence de certains motifs a, de tout temps, interrogé les critiques littéraires de par sa constance et sa fréquence dans la création artistique de manière générale. Ce phénomène de récurrence nous incite à nous intéresser de près à cette manifestation liée à l'inconscient ou au conscient, et ce afin d'en dégager le sens caché.

«Tous les grands novateurs de la littérature contemporaine...ont prouvé qu'ils fonctionnaient essentiellement à partir de ce phantasme central et nodal à la fois» écrivait Rachid Boudjedra à propos de la récurrence de l'image mentale que l'on a observé chez plusieurs écrivains contemporains algériens. Kateb Yacine et Salim Bachli ne dérogent pas à la règle, leurs textes donnent à voir cette image qui devient

¹ Il est en fait d'origine marocaine.

obsessionnelle de par sa récurrence. Une image qui nous conduit à interroger l'omniprésence du chiffre quatre pour Kateb Yacine, et celle de l'espace Cyrtha chez Salim Bachi.

4/1 Salim Bachi et la création d'espaces mythiques

Cyrtha de Bachi a fait l'objet de plusieurs recherches, dont notre chapitre dédié à l'héritage spatial et sa mise en texte, son omniprésence dans certains textes de l'auteur est telle qu'elle a suscité l'intérêt de plusieurs lectures. Pas moins de trois œuvres ont pour ancrage spatial Cyrtha, ville tout droit sortie de l'imaginaire Bachien ; *Le chien d'Ulysse*, *La Kahéna* et *Les Douze Contes de Minuit*, décrivent avec précision cet espace imaginaire qui n'existe nulle part.

Pourtant, tout lecteur se laisse séduire par le désir de lui assigner un référent puisque cette ville est algérienne et sa graphie phonétique la rattache à l'antique Cirta (actuellement Constantine), ancienne capitale de la Numidie. Toutefois, et confronté à cette orthographe qui n'est pas conventionnelle, nous comprenons que l'auteur essaye de brouiller les pistes d'identification. Bachi ne veut surtout pas que l'on confonde Cyrtha et Cirta. Son écriture opère une transformation à l'aide d'une « dérivation » (G. Genette) où Cyrtha dérive de Cirta mais pour s'en éloigner. Quelques années plus tard, l'auteur réitère avec le même procédé par la création d'un autre espace mythique : Carthago (Alger). Cette ville algérienne mais imaginaire de Salim Bachi, fonctionne de la même manière. En effet, graphiquement, Carthago fait d'emblée ressorti Carthage de ses cendres mais sa description dans le roman *Amours et Aventure de Sindbad le Marin*, tente et parvient à l'éloigner de l'antique ville.

C'est à ce moment précis et avec l'invention d'un second espace imaginaire que nous saisissons le désir de l'auteur. En fait, Salim Bachi essaie de créer des espaces imaginaires aux sonorités de villes antiques par nostalgie du passé commun et glorieux du Maghreb, qui fait face à un présent chaotique qu'il veut fuir, et un futur incertain. Le passé glorieux d'anciennes capitales du Maghreb, reconforte à la fois l'auteur et ses lecteurs.

4/2- La récurrence du chiffre quatre dans *Nedjma* de Kateb Yacine :

A chacun son fantasme central et son image obsédante. Pour Kateb Yacine c'est la récurrence du chiffre quatre que nous voudrions interroger afin d'en saisir toute sa signification et sa symbolique dans *Nedjma*.

Le concept de « fantasme central » est l'un des aspects déterminants de l'écriture moderne renvoyant à une image mentale obsédante dont l'origine est souvent confuse, difficile à cerner avec précision. Rachid Boudjedra affirme dans ce sens que :

« Cette image mentale est unique, irremplaçable et irréversible. Elle constitue généralement la motivation psychique essentielle qui, notre vie durant, détermine notre sensibilité, notre caractère et notre comportement tant réactionnel que social »¹.

Le thème récurrent se remarque, souvent, chez de grands écrivains contemporains tels Marcel Proust, William Faulkner ou James Joyce Il devient même l'une des particularités de la modernité littéraire.

Rachid Boudjedra note à ce sujet : *« ...Ce concept freudien qui fait fonctionner tout le processus de la création artistique. C'est lui que l'on retrouve chez les plus grands écrivains, les plus grands peintres et les plus grands musiciens. »²*

Qu'en est-il de la littérature algérienne de langue française ? Cette stratégie littéraire se remarque dans les romans de Rachid Boudjedra, (avec une thématique récurrente, axée sur la mort et l'idée du sang), de Salim Bachi (avec l'omniprésence de Cyrtha, espace-symbiose de trois villes - Alger, Constantine, Annaba -, que le lecteur retrouve dans la majorité des romans de

¹ Boudjedra, Rachid « *l'image mentale ou phantasme central* », In *Le Matin*, 2003 , p.24.

² *Idem*

cet écrivain) mais aussi chez Kateb Yacine qui, rappelons-le, a beaucoup influencé l'écriture de ces deux romanciers.

Dans sa remarquable recherche universitaire¹ sur l'œuvre de Mohammed Dib, Logbi Farida analyse la récurrence du chiffre trois dans différents romans de cet écrivain, particulièrement, *Habel*. Elle écrit² « *Ce chiffre s'est révélé être autant un matério-sélecteur organisant la composition du roman qu'un idéo-sélecteur à partir duquel s'établissent les rapports entre les personnages et sont configurées les situations. De fait, ce chiffre trois est présent à différents niveaux du texte* »

Notre réflexion portera, quand à nous, sur l'un des textes fondamentaux de Kateb Yacine, *Nedjma*. Lors des différentes lectures de ce roman algérien de langue française qui date des années 1950, nous avons été interpellée par l'omniprésence et la répétition du chiffre quatre. Nous nous sommes alors, posée, les questions suivantes : que signifie cette présence répétée ? Pourquoi ce chiffre et pas un autre ? Ce retour insistant du chiffre quatre est-il fortuit ou, au contraire, cache t-il des significations ? Intriguée, nous l'avons recensé à partir de différents champs lexicaux, et ce afin de mieux comprendre son sens à travers ses diverses manifestations dans la spatialisation narrative de *Nedjma*.

La manifestation du chiffre quatre dans la narration de *Nedjma* :

a- Les quatre personnages principaux :

Refusant le personnage principal qui règne dans l'univers romanesque de la plupart des textes d'auteurs algériens contemporains de Kateb Yacine, la narration de *Nedjma* rompt avec cette pratique en supprimant le héros unique

¹ Logbi Farida « *l'énonciation dans le texte discursif et l'ouverture du sens. Pratique textuelle de l'œuvre romanesque de Mohammed Dib* » Thèse de doctorat d'Etat Université de Constantine Mentouri 8/1/2005

² Idem p188

et en le remplaçant par quatre personnages tous principaux qui se déclinent en quatre prénoms : Rachid, Mourad, Mustapha et Lakhdar, chacun d'eux portant en lui un aspect biographique de l'auteur.

Kateb Yacine a donc substitué au héros central quatre personnages. Ce procédé confère à l'œuvre une identité collective qui s'apparente à un autre genre littéraire d'une autre époque : l'épopée. Ce genre, selon l'analyse de Georges Lukacs¹, correspond à la société féodale « close », avec un personnage qui exprime le collectif et qui s'oppose à celui de la société capitaliste « en crise » particularisée par un héros individualiste, « problématique ».

b-Quatre périodes historiques :

Hormis le fait que ce roman mette en présence quatre personnages principaux qui aiment la même femme, nous avons remarqué qu'il mentionne aussi quatre occupations que le pays a connues : romaine, arabe, turque et française. Elles sont relatées dans la narration à travers des noms de personnalités historiques telles que : Jugurtha, L'Emir Abdelkader (résistant aux Turcs et aux Français). Elles apparaissent dans le roman, dans un ordre décroissant : de la présence française à la présence romaine. Rachid précise : « *Comme les Turcs, les Romains et les Arabes, les Français ne pouvaient que s'enraciner, otage de la patrie en gestation dont ils se disputaient les faveurs.* »²

c- Quatre ponts :

Décrivant sa ville natale Constantine, Rachid signale ses ponts qui sont, en fait, des lieux distinctifs : « [...] encerclé entre les quatre ponts et les

¹ Lukacs, Georges, *La théorie du roman*, Gonthier, Paris, 1963.

² Kateb Yacine, *Nedjma*, *op.cit.* . p.144.

deux gares.»¹ Quatre ponts ? Dans le contexte référentiel, cette ville est traversée par sept ponts et non pas quatre. En fait, la narration sélectionne El Kantara, Sidi M'Cid, Sidi Rached et Perrégaux (La passerelle Mellah). Quatre ponts qui encerclent le quartier au cœur de la ville, celui du fondouk de Si Abdallah, où se passe l'essentiel de la narration.

d-Quatre branches de la tribu Keblout

Nous retrouvons ce chiffre dans un autre moment narratif important. Moment où Si Mokhtar, puis, son jeune ami Rachid content l'histoire de la tribu Keblout ; nous apprenons que, curieusement, celle-ci a été divisée par l'autorité française en quatre branches :

« La ruine de la tribu s'acheva sur des registres d'état civil, les quatre registres sur lesquels furent recensés et divisés les suivants, l'autorité nouvelle achevait son œuvre de destruction en distinguant les fils de Keblout en quatre branches.»²

e- Autres récurrences

Attribué aux plus simples indications ou informations, ce chiffre est très présent et revient avec insistance. Nous relevons à titre d'exemple les cas suivants :

- La Française (mère de Nedjma) est enlevée quatre fois par ses quatre ravisseurs: Sidi Ahmed, le Puritain, le père de Rachid et Si Mokhtar.
- Dans l'un des paragraphes du roman, un vieux chanteur, ami de Rachid, précise: *«Officiellement, j'avais quatre enfants dans mon livret de famille »³*

¹ *Nedjma*, Idem.

² *Nedjma*, *op.cit.* ,p.120.

³ *Ibid.* p.153.

- Le père de Rachid était marié à quatre femmes, dont la mère du personnage.

- Lors du 8 mai 1945, les manifestants défilent quatre par quatre :

*« Lakhdar et Mustapha marchent côte à côte
La foule grossit.
Quatre par quatre »¹*

- En prison, le narrateur précise que « *La lourde porte s'était ouverte quatre fois* »²

- En décrivant la maison de Rachid, le narrateur mentionne ceci :

«Un jardinet sauvage submergeait les décombres d'un quatrième immeuble rasé par l'artillerie de Damrémont au cours du second assaut qui se termina par les quatre jours de bombardement, les quatre pièces faisant feu à bout portant [...] »³

- Pour entrer dans la médersa, il fallait à Rachid « *trois ou quatre années pour préparer le concours d'entrée* »⁴

Le relevé des différents champs lexicaux inhérents au chiffre quatre appelle une lecture et une interprétation. Nous avons constaté, sans grande surprise que ce chiffre intervient dans les moments narratifs les plus essentiels, en l'occurrence : l'histoire du pays avec les quatre occupations, l'espace, les thèmes narratologiques comme la tribu, la famille, les personnages et surtout le 8 Mai 1945.

Cela fait beaucoup de répétitions pour croire que ce chiffre est fortuitement présent dans ce texte. Afin d'opérer une lecture pertinente de cette récurrence nous nous sommes tournée vers le contexte afin de nous éclairer. Il s'avère

¹ *Ibid.* p.227.

² *Ibid.* p.53.

³ *Ibid.* p.143.

⁴ *Ibid.* p .148.

que celui-ci offre des pistes de recherche, d'explication et d'interprétation séduisantes.

Nous avons remarqué, alors que le chiffre quatre correspond au nombre des partis politiques des années 1930-1950 : L'UDMA, le PCA, l'Association des Oulémas réformistes et le PPA-MTLD. Tous militaient pour le même objectif : fonder une nation libre.

Paradoxalement, le mouvement de libération n'était pas uni. Ses tendances politiques entretenaient des rapports conflictuels, leur volonté et leur détermination à vouloir guider en solitaire le pays, entretenaient les tensions au sein du mouvement nationaliste. Cependant, tous se réclamaient de l'idéologie anticolonialiste. Ceci ne rappelle-il pas l'histoire des quatre personnages de *Nedjma*, amis et protagonistes à la fois, qui aimaient et se disputaient la même femme?

Cette interprétation est plausible dans la mesure où Kateb Yacine était très impliqué politiquement. Il était, rappelons-le adhérent à l'un de ces partis : le PPA-MTLD qui découle de l'Etoile Nord Africaine initié par Messali Hadj et dissous par le gouvernement français de l'époque. Une brève analyse titrologique¹ permet de relier la dénomination de ce premier parti nationaliste (l'Etoile Nord Africaine) au titre du roman *Nedjma* traduction du lexème « étoile ». Ce titre, éponyme du personnage féminin du roman, laisse entrevoir, grâce à la thématique du chiffre quatre, une analyse polysémique du mot « Nedjma ».

Dans un entretien accordé en 1980 à Farida Aït Feroukh et publié dans la revue *El Amel*, Kateb déclare :

«On a vécu dans une lutte totale et dans une grande solidarité. La

¹ Titrologie : notion proposée par Claude Duchet dans son ouvrage *Sociocritique*, p.89.

passion révolutionnaire était la vraie passion. C'était terrible car, d'un côté, on sentait que le combat était possible, mais de l'autre côté, on ne le voyait pas venir car c'était loin. Toutes nos forces n'étaient pas unies, d'autant plus que le maire d'Alger, J. Chevalier avait commencé à acheter les militants du MTLD.»¹

« *Toutes nos forces n'étaient pas unies.* » Cette déclaration de Kateb nous semble capitale dans la mesure où elle révèle « *le projet idéologique* » de l'auteur : s'unir dans la lutte pour la libération de l'Algérie. Pierre Macherey définissant cette notion au sujet du roman balzacien, *Les paysans*, précise :

« Le projet de Balzac n'est pas d'observer la réalité, mais bien de la transformer : pour lui la représentation de la réalité sociale est inséparable d'une prise de position politique à l'intérieur de cette réalité. D'emblée, la fiction littéraire se met au service d'une idéologie déterminée. »²

Cette lecture historique ne doit pas être négligée car il ne faut pas perdre de vue l'importance du contexte socio-historique qui régit la structure interne du roman ancré dans les années 1950.

D'autre part, notre désir de percer le mystère de ce chiffre quatre répété nous a conduit vers une autre piste de recherche qui offre des explications autour de la symbolique de ce chiffre, il s'agit de la numérologie³. En effet dans ce domaine, ce chiffre possède plusieurs interprétations qui convergent toutes vers le même sens : il représente les quatre éléments fondamentaux qui forment un tout : air, terre, feu, eau. En fait le chiffre quatre n'est autre que le symbole de l'unité et de l'équilibre. Il est considéré ainsi comme une image du chiffre « un » qui symbolise à la fois l'unité et la famille. Interprétation séduisante dans la mesure où Kateb Yacine accorde une importance

¹ Interview accordée à Farida Aït Ferroukh, « Kateb Yacine : mes 20 ans », revue El Amel, 1980, n°12.

² Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspéro, Paris, 1970, p.210.

³ Voir à ce sujet le site suivant : <http://www.paradoxe.net/sapience/signification.html> Consulté le 11 mai 2014.

indéniable à la tribu Keblout, une forme de la famille élargie.

Cette interprétation numérolgique semble correspondre parfaitement au roman *Nedjma* qui, malgré son contenu et sa forme hétérogène apparente, cache une unité implicite ou, du moins, une quête d'unité qui constitue, d'ailleurs, la quête politique du contexte historique du roman.

En effet, l'éclatement de la structure textuelle du roman se remarque à tous les niveaux de la narration : espace, histoire, personnages, temps, composition en six parties et douze ou vingt quatre chapitres, alternance codique langagière (français, arabe), éclatement des codes sociaux tel l'inceste. Cette thématique très présente dans le texte renvoie à la transgression d'une norme sociale constituant une agrammaticalité, un « impératif de lecture » selon l'expression de Michael Riffaterre :

« Tout fait textuel qui donne au lecteur le sentiment qu'une règle est violée, même si la préexistence de la règle demeure indémontrable...elle est sentie comme la déformation d'une norme ou une incompatibilité par rapport au contexte »¹

Par conséquent l'interprétation par la numérologie avec l'aspiration à l'unité symbolisée par le chiffre quatre, trouve un bon terreau dans une écriture aussi éclatée que celle du roman de Kateb Yacine.

Le texte de Kateb exprime l'unité qui constitue le projet idéologique du roman. Cette pluralité apparente et explicite dissimule, en fait, une unité implicite à l'image des quatre personnages principaux qui renvoient à une seule personne réelle : l'auteur. Car en effet, les quatre personnages de la même génération, celle des fils, partagent certains pans de la vie familiale et personnelle de Kateb Yacine. Ainsi l'auteur accorde à Lakhdar une tranche de

¹ Riffaterre, Michaël, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979. p.49.

sa vie : son côté poète, mais aussi sa participation à la manifestation du 8 Mai 1945 et son expérience de la torture.

Quant à Mustapha, sa vie familiale présente beaucoup d'analogies avec celle de l'auteur. Tout comme lui, Mustapha vit plusieurs déplacements lors de son enfance, à cause de la profession du père qui était Oukil. Par ailleurs le village Lafayette (actuel Bougaa) où résidait la famille de Kateb Yacine au moment des événements du 8 mai 1945, est aussi le lieu de résidence de Mustapha.

Ce personnage subit, lui aussi l'expérience de la répression, à l'instar de son camarade et condisciple Lakhdar. Lors de cet événement tragique, Mustapha perd tout comme l'auteur, des membres de sa famille maternelle à Guelma. Juste après ces incidents, sa mère perd la raison, son père est malade d'un kyste aux poumons, Mustapha part pour Bône pour chercher du travail et subvenir aux besoins de la famille. Tous ces éléments narratifs sont des biographèmes.

Le récit attribue à Mourad qui habitait Bône, la relation privilégiée avec Nedjma, sa cousine. Cet amour est impossible puisqu'elle est mariée. Leur histoire ne rappelle-elle pas celle que Kateb a vécue avec sa cousine Zoulikha, elle aussi mariée dans cette même ville de l'Est algérien?

Enfin Rachid se voit doter de l'appartenance constantinoise de l'auteur, né à Constantine, il est médersien tout comme le fut l'oncle maternel de Kateb Yacine qui, lui aussi, se prénomrait Rachid.

Fantasme central, le chiffre quatre, n'est autre qu'un motif narratif dont use Kateb Yacine afin de porter son projet idéologique ; car cette image obsédante renvoie, non pas à l'éclatement, à la multiplicité, mais au désir de l'unité.

Par ailleurs, la pertinence de cette récurrence trouve son explication à un traumatisme lié à son vécu. Cette image centrale est intimement rattachée à «une blessure symbolique» dira à juste titre Rachid Boudjedra à propos du fantasme central.

La répression du 8 mai 1945, son emprisonnement, donnent, paradoxalement, à l'auteur une seconde vie : «*En ce sens, mon arrestation a été bénéfique*»¹

Et pour cause, après la prison, l'auteur de *Nedjma* quitte l'école et décide à son tour de donner vie à sa vocation «*je crois que je serais resté un poète obscur s'il n'y avait pas eu la manifestation du 8 mai 1945.*»².

Le roman *Nedjma* relate à deux reprises la manifestation et l'expérience de la prison, le chiffre quatre finit par les suggérer puisqu'il correspond tout simplement à la durée de son emprisonnement. L'auteur le confirme dans une interview accordée à Kamel Merarda : «*C'était comme si toute l'Algérie était là, entre les barbelés...C'est en prison que j'ai pris conscience, et c'était là où j'ai compris que j'étais algérien, et qu'il y avait un peuple algérien. J'ai été donc libéré après quatre mois...*»³

Le chiffre quatre est donc intimement lié à ce traumatisme qui a révélé l'écrivain. Sa récurrence met à nu cette blessure symbolique qui se cachait derrière chacune de ses manifestations.

Le roman de Kateb Yacine a révolutionné le champ littéraire algérien par une écriture qui rompt avec toute linéarité remarquée dans la plupart des textes contemporains de *Nedjma*. A ce sujet Hassen Boussaha écrit⁴ :

¹Publié dans la revue Dialogue, rapporté dans *Nedjma* extraits, Kateb Yacine, Alger, Institut pédagogique national, p.124. Dialogue premier trimestre, 1967.

²Revue Dialogue, *op-cité*.

³Hommage à Kateb Yacine, Textes réunis et présentés par Nabil Boudraa, éd L'Harmattan, 2006, p.177.

⁴BOUSSAHA Hassen, *La technique du roman algérien contemporain d'expression française de 1950 à 1956*, Thèse de doctorat, Université de Constantine, 2006, sous la direction de J. Ali Khodja.

« Avec le roman Nedjma, on se trouve devant l'éclatement de la structure traditionnelle linéaire du roman, une écriture de rupture par rapport à l'écriture classique. A certains procédés du Nouveau Roman, comme le traitement du temps, de l'espace, de la construction, de personnages sans frontières ; s'ajoute l'utilisation nouvelle des procédés de focalisation prenant en compte la subjectivité des points de vue.» (1)

Cette première partie de notre recherche nous a permis de présenter, de façon détaillée, notre corpus et cela en lien avec les différents contextes sociohistoriques.

Ce premier moment de notre travail, qui ne se réduit pas uniquement à une simple présentation des textes retenus, a amorcé certaines analyses textuelles qui ont ouvert la voie à de nouvelles perspectives.

Deuxième partie

TEXTES, PARATEXTES ET INTERTEXTES

CHAPITRE I

TEXTES ET PARATEXTES : ANALYSE TITROLOGIQUE

« Un titre, dit justement Eco, est déjà –malheureusement –une clé interprétative. »¹

Nous entamons le chapitre des mises en textes par le premier élément intertextuel qui s'offre à nous, à savoir les titres des textes du corpus : *Nedjma*², *Le Cercle des Représailles*³, *Le Polygone Etoilé*⁴, *l'Homme aux sandales de caoutchouc*⁵, *Palestine Trahie*⁶, *Minuit passé de douze heures*⁷, *Mandela*⁸; *Le Chien d'Ulysse*⁹, *Tuez-les tous*¹⁰, *La Kahéna*¹¹, *Le Silence de Mahomet*¹², *Autoportrait avec Grenade*¹³, *Les Douze contes de Minuit*¹⁴, *Amours et aventures de Sindbad le marin*¹⁵, *Moi, Khaled Kelkal*¹⁶.

Notre intérêt porté sur les œuvres de Kateb Yacine et de Salim Bachi nous a conduit à faire face à une pratique textuelle commune. Une mise en texte qui n'est pas propre aux deux auteurs, mais que l'on retrouve dans chacun de leurs textes. Aussi, notre première démarche sera naturellement guidée par le premier élément intertextuel qui s'impose à l'analyse.

Cette mise en texte consiste à afficher, dès le titre, le lien à telle ou telle œuvre antérieure ou à tel ou tel contexte précis. Nous remarquons, de prime abord, que les titres de ces textes sont très suggestifs.

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, éd Le Seuil, 1987. p96.

² Kateb Yacine, *Nedjma*, op. cit.

³ Kateb Yacine, *Le Cercle des représailles*, op. cit.

⁴ Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, op. cit.

⁵ Kateb Yacine, *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, op. cit.

⁶ Kateb Yacine, *Palestine Trahie*, op. cit.

⁷ Kateb Yacine, *Minuit passée de douze heures*, op. cit.

⁸ Kateb Yacine, *Mandela*, op. cit.

⁹ Salim Bachi, *Le Chien d'Ulysse*, op. cit.

¹⁰ Salim Bachi, *Tuez-les tous*, op. cit.

¹¹ Salim Bachi, *La Kahéna*, op. cit.

¹² Salim Bachi, *Le silence de Mahomet*, op. cit.

¹³ Salim Bachi, *Autoportrait avec Grenade*, op. cit.

¹⁴ Salim Bachi, *Les douze contes de minuit*, op. cit.

¹⁵ Salim Bachi, *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, op. cit.

¹⁶ Salim Bachi, *Moi, Khaled Kelkal*, op. cit.

Du point de vue de l'analyse relevant de l'intertextualité, les degrés d'influence sont à distinguer d'une œuvre à une autre, et d'un auteur à un autre ; d'autant plus que les formes d'emprunts mises à la disposition de l'écrivain sont multiples et variées, Nathalie Piegay-Gros précise à ce sujet :

« l'intertextualité est donc le mouvement par lequel un texte récrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui in absentia (par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou l'inscrive in praesentia (c'est le cas de la citation) ».¹

En effet, certains romanciers dissimulent délibérément leurs références à des œuvres antérieures, d'autres, au contraire, manifestent et donne à voir de manière claire et précise la présence de certains textes.

L'intertexte affiché, parfois, dès le titre, joue alors le rôle de fil conducteur de la lecture, de la compréhension, et de l'interprétation; il prépare le lecteur au décryptage dans le texte en question.

Les deux auteurs ont, donc, décidé de dévoiler l'intertexte dans un espace stratégique : le titre de l'œuvre. Une place de choix puisque c'est le premier élément paratextuel qui nous propose des informations sur l'histoire du texte, de ce fait, il oriente notre lecture. Henri Mitterand le définit en ces termes :

« Il est partie intégrante du roman, tout en servant à le nommer. Élément d'un ensemble, il fonctionne de manière

¹ Nathalie Piegay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996. p.17.

métonymique, puisqu'en l'occurrence l'énoncé de la partie permet de citer le tout. »¹

Cet élément paratextuel établit le premier contact avec le lecteur, c'est un message qui lui est directement adressé, et devient, ainsi, le premier indice, la première information précieuse qui sert à présenter le roman en une phrase, parfois en un seul mot, une sorte d' : « *anticipation seulement allusive, il dit et ne dit pas (...) entre le résumé exact, et le modèle isomorphe et l'allusion marginale, lointaine(...)* »²

Aussi, le titre use de sa fonction attractive, il nous sollicite en proposant quelques informations sur l'histoire du roman, juste assez pour éveiller notre curiosité. Il réserve, toutefois, une part de mystère afin de nous inciter et nous convaincre à acheter le livre, à le lire pour en savoir davantage. Henri Mitterrand parlera de « valeur perlocutoire » : « *Il persuade d'acheter pour transformer son désir (d'acheter) en plaisir (de lecture).* »³

Pour analyser les titres des romans de Kateb Yacine et de Salim Bachi nous sollicitons les travaux de G.Genette qui a consacré un ouvrage « Seuils » à l'étude du paratexte. Nous ferons, aussi appel, aux travaux de Claude Duchet et d'Henri Mitterrand.

Cet élément du péri-texte⁴, qui est l'objet de notre étude, sert à présenter le texte, mais pas uniquement. Les critiques qui se sont penchés sur ce sujet lui octroient d'autres fonctions, non moins intéressantes. G.Genette en relève quatre :

- 1**-la fonction de désignation ou d'identification.
- 2**-la fonction descriptive.

¹ Henri Mitterrand, «*Les Titres des romans de Guy des Cars*» dans *Sociocritique*, Claude Duchet, Paris, éd Nathan, 1979. P.90.

² *Ibid.*, p.91

³ *Ibid.*,

⁴ G.Genette partage en deux catégories les éléments paratextuels : le péri-texte dont fait partie le titre, et l'épi-texte

3-la fonction connotative.

4-la fonction séductive.

Mitterrand en mentionne, quant à lui, quelques fonctions qui convergent et complètent celles relevées par Genette. Il propose :

1-la fonction dénominative (celle-ci renvoie à la même fonction relevée par Genette appelée fonction de désignation)

2-la fonction initiative (au même titre que la fonction séductive proposée par Genette)

3-la fonction idéologique : car le titre « *Fournit (le titre) une grille de lecture, et par là contribue à masquer les autres.* »¹

4-l'intertexte des titres.

5-les modèles de structures des titres.

Nous verrons ultérieurement que certains des titres que nous étudierons remplissent certaines fonctions proposées par Genette et par Mitterrand. Par conséquent, nous y ferons appel à chaque fois que cela s'impose.

Afin de mettre en évidence les rapports intertextuels suggérés dans les titres des œuvres de Kateb Yacine et de Salim Bachi, nous vous proposons un tableau qui précise les titres des deux écrivains

Titres de Kateb Yacine

- Nedjma
- Le Cercle Des Représailles
- Le Polygone Etoilé
- L'Homme aux sandales de Caoutchouc
- Palestine trahie
- Minuit passée de douze heures
- Mandela

Titres de Salim Bachi

- Le Chien D'Ulysse
- La Kahèna
- Tuez-les Tous
- Le Silence de Mahomet
- Les douze contes de minuit
- Amours et Aventures de Sindbad le marin
- Moi, Khaled Kelkal.

¹ H.Mitterrand, *Sociocritique*, op. cit. p.91.

De prime abord, nous remarquons, que dans chaque titre se dégage un intertexte plus ou moins explicite. Les intertextes auxquels renvoient les titres des romans de Salim Bachi sont moins tacites et par conséquent, plus explicites que ceux de Kateb Yacine, car ils font référence à un intertexte, à priori, littéraire, à une personnalité historique ou autres.

1-Bachi et les titres connecteurs

Dans chacun des titres de Bachi se loge un indice qui joue le rôle de « connecteur »¹ qui exhume un intertexte caché. Riffaterre définit ce mot qui établit la connexion entre un texte et son intertexte comme suit :

« Je l'appellerai le connecteur : sa première fonction est de faire le pont entre texte et intertexte, non seulement en symbolisant la présence de l'un dans l'autre, mais en symbolisant leur inséparabilité ; le texte ne peut être lu et ne peut avoir de signification sans la catachrèse causée par l'invisible intertexte. »²

Effectivement, nous remarquons qu'un peu plus de la moitié des titres de Bachi possède un « connecteur » qui fait appel à un intertexte immédiat. Ces connecteurs sont des prénoms de héros littéraires, de personnalités historiques ou religieuses. Nous pouvons citer les noms suivants : Ulysse, La Kahéna, Sindbad, Mahomet. Grâce à ces connecteurs l'intertexte devient évident pour le lecteur et les textes de Bachi ne peuvent être lus sans la référence à l'intertexte qu'ils appellent.

1/1- Le chien d'Ulysse

¹ Nous avons emprunté le mot « connecteur » à Riffaterre qui, initialement, l'avait employé pour désigner le mot agrammatical, qui selon lui, établit la connexion entre le texte et son intertexte ; ce mot nous a séduit et nous l'avons réadapté au titre dans la mesure où celui-ci joue ici le rôle non pas d'une agrammaticalité mais celui d'indice d'intertextualité, et établit de ce fait, le lien entre le texte et son intertexte.

² Michael Riffaterre, *Contraintes intertextuelles* in *Texte(s) et intertexte(s)*, études réunies par Eric le Calvez et Marie-Claude Canova-Green. Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1997. P.38.

Dans le *Chien d'Ulysse*, le mot Ulysse renvoie le lecteur instantanément à un intertexte précis : le texte homérique, avec un seul connecteur, le nom du personnage principal de *L'Odyssée*. Ulysse devient, alors, le trait d'union entre ce texte algérien des années 2000 et cette épopée d'Homère. Un lecteur ne peut donc lire le roman de Bachi sans avoir à l'esprit l'Odyssée qui devient un « souvenir circulaire »¹ d'autant plus que l'auteur « sème » dans le texte plusieurs indices intertextuels qui nous conduisent directement au texte homérique. Nous soulignons, ici, des références comme le nom d'Ulysse et de sa ville natale: Ithaque...

Sans prétendre à une quelconque réécriture, l'œuvre de Bachi met en scène un aspect de cet héritage grec, nous relevons, à titre d'exemple, l'extrait suivant :

*« Seul son chien se souvenait de lui. Il rampa dans sa direction en gémissant. Sa truffe glissa doucement à travers les fils de fer. Une langue large et généreuse vint se frotter à ses cheveux. Son cœur battait. Quelqu'un, chez lui, essayait de l'abattre...Implorant, il leva les yeux au ciel. Ganymède, Cassiopée, Orion dansaient dans le bleu de la nuit, doucement, de toute éternité dansaient. »*².

Ce passage du roman engage le lecteur dans la voie de l'explicite en confirmant et en certifiant le lien qui existe entre ce roman algérien et cette épopée homérique qui figurait, déjà dans le titre. A ce sujet, G.Genette précise :

¹ Selon l'expression de Roland Barthes, dans *Le Plaisir du texte*. Paris, Editions. Le Seuil, 1973.

² Bachi Salim, *Le Chien d'Ulysse*, *op. cit*, p258.

« ...Ulysse est un contrat implicite et allusif qui doit au moins alerter le lecteur sur l'existence probable d'une relation entre ce roman et l'*Odyssée*. »¹

1/2 La Kahéna :

Le second roman de Bachi vise lui aussi à faire apparaître une intertextualité qui figure dans le titre. La Kahéna joue le rôle du connecteur ramenant au devant de la scène l'héritage historique de l'Algérie.

En effet, le texte renvoie à cette reine berbère, qui s'est dressée contre l'envahisseur arabe du temps de l'Algérie antique. La Kahéna qui répondait aussi au nom de Dihya, est historiquement connue dans le monde maghrébin et même ailleurs, pour avoir pris les rênes de la résistance juste après la mort de Kusayla en 686.

Elle est aussi connue pour son courage et sa détermination à protéger ses tribus contre le conquérant arabe. Elle mena des guerres impitoyables contre Hassan Ibn Nûmâne en 965.

Grâce à son acharnement, et à sa politique de la terre brûlée, elle anéantit les troupes de l'envahisseur en le repoussant jusqu'en Tripolitaine, actuelle Lybie.

L'historien Gilbert Meynier dit à son sujet :

« La Kaîna, chéfesse des Berbères Jerawas de l'Aurès, qui réunifia le regimbement berbère en Aurès-Nemenchas. Cette haute personnalité légendaire est de plus en plus célébrée de nos jours à

¹ Gérard Genette, *Palimpseste : La Littérature au second degré*, Paris, le Seuil. 1982, p.17.

Khenchla comme incarnation de la résistance algérienne des profondeurs aux conquérants de tout poil. »¹

En effet, cette guerrière impitoyable a incarné et incarne encore la figure même de la résistance et de l'amour de la terre ; elle devient un mythe qui inspirera nombre d'écrivains. Le présent roman de Salim Bachi est comme un hommage à cette personnalité, il ne retrace pas sa vie mais plusieurs passages lui sont consacrés, glorifiant son héroïsme et son destin hors du commun ; nous prenons à titre d'exemple cet extrait de l'œuvre :

«... la Kahéna persistait dans la mémoire des indigènes comme la femme qui se refusa à eux et qui se dressa à rebours à la conquête musulmane. Ces mêmes indigènes oubliaient que La Kahéna était des leurs, puisque berbères ils le furent tous et que tous se dressèrent contre l'envahisseur ; mais la mémoire des hommes, bien que sélective ou intermittente, n'en est pas moins une rouée qui se moque des oublis et des longs sommeils de l'âme. »²

Dans ce cas précis, l'intertexte qui se remarque dans le titre est un contexte : le contexte historique de l'Algérie berbère. Le connecteur est le nom de cette personnalité qui dévoile clairement l'héritage historique du pays.

Remarquons enfin, que l'orthographe à laquelle recourt Salim Bachi pour désigner cette figure légendaire algérienne - Kahéna et non Kahina- laisse interrogatif. Le « é » à la place du « i » traduit-il l'accusation de sorcellerie dont elle a été, parfois, l'objet ?

1/3Tuez-les tous

¹ Gilbert Meynier, *L'Algérie des origines*, Alger, Editions Barzakh, 20017. p.196.

² Bachi Salim, *La Kahéna*, op. cit, p110.

Le cas de ce texte est assez particulier, dans la mesure où l'intertexte semble être moins explicite que les deux précédents.

Mis à part les onze lettres constitutives du titre qui font référence au 11 septembre dont il est question dans le roman, le titre semble être démuné de liens intertextuels. En fait, il faut lire les premiers passages pour percevoir l'alternance des énoncés du roman et des versets coraniques qui sont omniprésents tout au long du récit. Ceci est confirmé, plus tard, dans la narration:

« *Je lisais le coran et j'écrivais en même temps. Sans les versets le livre n'existe pas.* »¹

En effet, dans *Tuez-les tous*, la charge interculturelle par rapport au texte religieux est considérable. Mezioud Besma ² a pu relever quatre versets coraniques qui font référence à la connotation religieuse qui se trouve dans le titre, exemple : les versets 54 et 191 de la sourate (La Vache) et versets 89 et 91 de la sourate (Les Femmes)

Pour ce roman qui retrace le fait historique du 11 septembre 2001, le personnage Seïf el islam s'est mis dans la peau de l'un des pilotes. Pour justifier l'acte qu'ils s'appêtent à commettre, ces derniers sont persuadés d'être en guerre contre les ennemis de l'islam. Ceci explique le recours aux versets coraniques pour légitimer la violence.

Ce roman convoque alors l'héritage historique ressortissant au terrorisme à l'échelle planétaire, mais aussi à l'héritage religieux. Le titre du roman fait appel aux deux religions monothéistes : l'Islam (les versets coraniques) et le christianisme (l'énoncé « tuez les tous » est présent dans la

¹ Emission « Réactions en chaîne », Radio Alger chaîne 3.

² Besma Mezioud. *Analyse intertextuelle et interculturelle de "Tuez-les tous" de Salim Bachi*, Mémoire de Magister, Université Mentouri, Constantine, Algérie. 2008 sous la direction de N. Benachour.

Bible). Ces deux références aux Livres sacrés sont indispensables à la compréhension de cette œuvre littéraire.

1/4 Le silence de Mahomet

Nous retrouvons cet héritage religieux dans un autre roman *Le silence de Mahomet* qui le met en scène un aspect de la vie du prophète Mahomet. Grâce à ce connecteur « Mahomet », le lecteur détecte l'intertexte sans grande difficulté, le chemin de la lecture et le texte source deviennent alors, plus qu'évidents.

Dans cette œuvre l'auteur s'abstient de nous présenter une simple biographie, d'ailleurs sur la première de couverture l'identité générique du texte mentionne « Roman ». Ceci implique une infidélité à l'égard de l'authenticité des faits relatés, ou du moins, informe le lecteur qu'une part importante de fiction est à prendre en considération.

C'est une partie de la vie du prophète qui est mise en avant. Dans cette œuvre, il est davantage question de l'homme que de son statut. L'auteur raconte alors le prophète mais perçu et narré par ses proches: Khadidja sa première épouse, Abou Bakr, Khalid Ibn Al-Walid, ses fidèles compagnons, et Aïcha sa dernière compagne. Ces différents patronymes sont autant de chapitres et d'intertitres qui scandent le roman.

Le texte est jonché d'innombrables versets coraniques qui sont appropriés à chaque fait relaté. Cette histoire retraçant le vécu du prophète Mahomet est retravaillée par la fiction. Le lexème « *silence* » qui figure dans le titre se trouve justifié, puisque dans le roman, ce sont les proches du prophète qui prennent la parole et deviennent de ce fait narrateurs.

Un autre élément paratextuel important est à signaler dans la couverture du roman de l'édition Folio où se tient un homme assis faisant ses

prières, les mains jointes implorant Dieu le miséricordieux. Avec tous ces éléments paratextuels, un lecteur appartenant à une autre culture peut aisément et sans grande difficulté comprendre qu'il s'agit bien de la vie du prophète.

1/5 Amours et aventures de Sindbad le marin

Dans *Amours et Aventures de Sindbad le marin*, le connecteur est bien visible et explicite, la référence aux contes des *Mille et Une Nuits* y est claire. Le lecteur entame une lecture à la lumière de ce conte célèbre, puisque Sindbad qui figure dans le titre, est aussi présent dans le texte, occupant le rôle du personnage principal, il guidera presque malgré lui sa lecture.

Nous retrouvons dans ce roman de Salim Bachi ce personnage qui, comme son prédécesseur entreprend des voyages, mais contrairement à Sindbad des *Mille et Une Nuits*, il multiplie non pas les aventures et les richesses de tous genres, mais les aventures amoureuses.

Le Sindbad de Bachi nous embarque dans une aventure à travers les pays qui entourent la Méditerranée, il décide de quitter sa ville natale « Carthago » à la quête du travail. Il débarque en Italie, son premier pays d'accueil qui lui offre sa première conquête féminine.

La mobilité de ce personnage permet de changer de villes aussi souvent qu'il change de conquêtes féminines. Cette instabilité est aussi entretenue par la construction du roman où le conte de Shéhérazade côtoie le récit du Sindbad algérien. En effet, le roman est traversé par d'innombrables passages des *Mille et Une Nuits* grâce à une opération de collage, qui s'étalent parfois sur plusieurs pages. Le lecteur passe alors du roman au conte et du conte au roman sans grande difficulté et sans altérer la compréhension du texte. Une réelle coexistence marque ce roman algérien des années 2000 et ce conte universel, le sentiment de mobilité est donc bien présent et assumé.

En réactualisant ce personnage et en le réadaptant à une autre réalité et à une autre époque, le héros de Salim Bachi peut alors être qualifié de Sindbad des temps modernes. En effet, l'auteur sauvegarde certains éléments de ce conte célèbre et modifie le reste grâce à une opération de transposition. Il se nourrit de son hypotexte, le modifie, et le réadapte à son environnement, à sa réalité :

« ...Le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, social) proximisante : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son public. »¹ écrit Gérard Genette.

Les douze contes de minuit bénéficieront d'une analyse ultérieure, dans la mesure où son intertexte est un ouvrage sur Kateb Yacine qui réunit plusieurs de ses écrits journalistiques. Le titre de cet ouvrage fera l'objet d'une analyse et ce texte de Salim Bachi sera inévitablement analysé.

2- Kateb Yacine : de quelques titres

Il nous a paru évident que l'intertexte se trouvant dans les titres des œuvres de Kateb Yacine est, plus ambigu et par conséquent, moins explicite que ceux des textes de Salim Bachi. L'une des explications qui nous vient à l'esprit est la suivante : l'auteur de *Nedjma* puise ses emprunts à des sources différentes.

Dans les titres suivants : *Nedjma*, *Le Polygone Etoilé*, *Le Cercle Des Représailles*, *Palestine Trahie*, *L'homme aux Sandales de caoutchouc*, *Mandela...* nous remarquons qu'ils réfèrent davantage à un contexte. Cela exige de la part du lecteur une certaine compétence de déchiffrement, alimentée par des lectures préalables et un intérêt porté à l'histoire de l'Algérie, ou d'

¹ G.Genette. *Palimpsestes : La Littérature au second degré*. op. cit. p.431.

autres pays tels la Palestine ou le Vietnam. Dans le cas de *Palestine Trahie*, il y a nécessité de connaître les ressorts historiques afin de décrypter l'intertexte qui s'affiche dans le titre cette pièce théâtrale orale. C'est ce que Riffaterre appelle l'intertexte aléatoire¹.

En effet, un lecteur appartenant à une autre culture, ou qui se tient à distance par rapport à l'Histoire peut ne pas déceler l'intertexte. Le legs du contexte historique se reflète effectivement dans les titres de ces œuvres, mais pour les détecter et les interpréter, il est impératif d'effectuer une première lecture des œuvres, et ne pas perdre de vue la dimension politique et historique qui régit leurs structures internes.

2/1 Nedjma

Le cas du titre *Nedjma* est aussi très particulier, il est à la fois révélateur de sens et déroutant car il comporte une certaine ambiguïté. Ce titre thématique selon la catégorie proposée par Gérard Genette -titre portant sur le contenu- fait expressément penser à un prénom féminin, d'autant plus qu'en effectuant la première lecture, on s'aperçoit, sans grande surprise d'ailleurs, que le personnage féminin est éponyme au titre. Celle-ci est aimée par les quatre héros du roman. Nous sommes tentée de croire avant même de terminer la lecture que ce texte, écrit durant les années 1950, relate une histoire d'amour impossible entre Nedjma et les quatre personnages que sont Lakhdar, Mustapha, Rachid et Mourad. A ce récit d'amour s'ajoutent les événements historiques qui jalonnent le texte.

¹ Michael Riffaterre propose deux types d'intertextualités : l'obligatoire et l'aléatoire, celle-ci est moins évidente que la première puisqu'elle dépend exclusivement des compétences du lecteur : la mémoire et l'érudition. [Michael Riffaterre, *La trace de l'intertexte*, in *La Pensée*, 1980].

Dans ce roman, un évènement tragique, celui du 8 Mai 1945 est raconté avec insistance : une fois par Lakhdar et la seconde fois par Mustapha. D'autres passages évoquent le passé glorieux de l'Algérie meurtrie par la colonisation. Aussi est-il fait appel à des figures historiques : l'Emir Abdelkader et Jugurtha. Le lecteur se rend compte de l'importance de la dimension historique de ce roman qui transcende l'idée d'une simple histoire d'amour impossible.

En s'intéressant un peu plus au contexte historique, nous remarquons que le premier élément du texte, à savoir le titre, est déjà une référence implicite au parti politique auquel appartenait Kateb Yacine : le PPA-MTLD. Ce parti découle de l'Etoile Nord Africaine¹ initié par Messali Hadj et dissous par le gouvernement français de l'époque.

Ce titre éponyme du personnage féminin du texte katébien laisse entrevoir le clin d'œil au contexte historique et politique de l'Algérie des années 1930-1940. Dans un entretien accordé à Farida Aït-Feroukh, Kateb déclare :

« On a vécu dans une lutte totale et dans une grande solidarité. La passion révolutionnaire était la vraie passion. C'était terrible car, on sentait que le combat était possible, mais de l'autre côté, on ne le voyait pas venir car c'était loin. Toutes nos forces n'étaient pas unies, d'autant plus que le Maire d'Alger, J. Chevalier avait commencé à acheter les militants du MTLD. »²

Le legs de l'Histoire ne s'arrête pas au seuil du titre. En effet, il ne faut pas perdre de vue l'importance du contexte socio-historique qui rythme la structure interne du texte, ancré dans ces années de colonisation. Par ailleurs,

¹ Notons que le titre *Nedjma* est une traduction du dixième étoile.

² « Kateb Yacine : mes 20 ans », Revue *El Amel*, 1980, n°12.

l'éclatement constaté dans la structure du roman est en lien direct avec le contexte sociohistorique de l'époque. A l'image de la pluralité qui caractérise les différents aspects narratologiques que sont :

-L'espace : le roman est en perpétuelle mobilité et les espaces narratifs sont nombreux : Constantine, Bône, Sétif, Le Nadhor, le village X),

-l'Histoire : plusieurs périodes historiques sont relatées telle la colonisation française qui vient rappeler les autres occupations : romaine, arabe et turque.

-Le temps : nous avons affaire, ici, à un roman construit sur une absence de chronologie. Un va- et- vient entre le passé et le présent perturbe la temporalité.

-Les personnages principaux : dans ce texte le personnage héros est personnage collectif car les quatre sont héros narrateurs : Mustapha, Lakhdar, Rachid et Mourad).

Les genres : ce texte est selon la catégorisation de Gérard Genette un architexte puisque le roman contient plusieurs discours, plusieurs sous/genres. Un éclatement générique qui est composé de récit romanesque, de poèmes, de chansons populaires, de dictons de proverbes traduits de l'arabe et d'un journal intime. La composition générale de *Nedjma* connaît, elle aussi, ce phénomène d'éclatement. En effet, ce roman est divisé en six parties et en douze ou vingt quatre chapitres.

Cette structure interne du texte est en parfaite « homologie », selon l'expression de Lucien Goldmann¹, avec l'éclatement de la structure immédiatement englobante c'est-à-dire la société algérienne sous la domination française héritière des différentes occupations antérieures.

¹ Lucien Goldmann l'explique dans *Marxisme et sciences humaines*, Paris, Ed Gallimard, 1970.

Le démantèlement socio-historique est le résultat des intrusions étrangères qui ont fracturé les structures de cette société devenue « malade » selon Jacqueline Arnaud. Cette réalité s'est répercutée sur l'écriture de Kateb Yacine puisqu'il inflige à son œuvre le même sort. Charles Bonn affirme à ce titre : « *Les combattants pour l'indépendance sont absents de Nedjma, même si le roman appelle cet engagement par sa structure plus que par sa signification explicite.* »¹

Cela dit, derrière cette forme textuelle éclatée et dominée par l'hétérogénéité se cache une homogénéité et une cohérence interne entre la forme et le fond de *Nedjma* qui sont en relation « dialectique ». A ce sujet, le philosophe Kader Sami Naïr précise :

« *Le sens d'une œuvre ne réside ni dans le fond ni dans la forme mais dans l'unité dialectique et cette apparente bipolarité. L'œuvre littéraire est le résultat, non pas de leur co-présence mais de leur dépassement, non pas de leur distinction mais de leur synthèse.* »²

Le legs historique suggéré dans le titre et par la structure du roman est donc bien réel. L'œuvre ne pourrait être lue et comprise en ignorant le contexte socio-historique de l'Algérie des années 1940-1950.

En effet ne faut-il pas voir derrière les quatre personnages principaux du roman l'allusion aux quatre partis politiques qui militaient pour l'Algérie : le PPA-MTLD, le PCA, l'UDMA et les Ulémas réformistes ? Et ne faut-il pas voir derrière le personnage féminin : Nedjma l'image même de l'Algérie ? Dans ce roman katébien plusieurs éléments permettent ce sens. Ainsi, la querelles des quatre personnages du roman pour obtenir l'amour de cette

¹ Charles Bonn *Nedjma* de Kateb Yacine, PUF, Etudes littéraires, Paris, 1990.

² Kader Sami Naïr, *Théorie et politique*, Alger, ENAG, 1984, p. 114

femme déjà mariée nous fait penser à la querelles de ces quatre partis politiques qui n'avaient pas les mêmes projets politiques pour le pays. Le mouvement nationaliste d'avant 1954 n'était pas uni : ses tendances politiques entretenaient des rapports conflictuels, leur volonté et leur détermination à vouloir guider en solitaire le pays, faisaient persister les tensions et les conflits au sein de la lutte politique de cette époque. Dans une interview Kateb Yacine affirme à propos de Nedjma :

« C'est l'âme de l'Algérie depuis ses origines et ravagée par trop de passion exclusive. »¹

2/2 Le Polygone étoilé :

Contrairement au titre *Nedjma*, le *Polygone étoilé* est un titre qui comporte deux parties :

-La première, Polygone fait référence à une figure géométrique mais désigne aussi un endroit précis : un champ de tir et d'artillerie où les manœuvres effectuent les essais de projectiles et d'explosifs.

-La seconde partie du titre est : étoilé, que l'on remarque d'emblée. Elle est une récurrence, elle renvoie aussitôt le lecteur au premier roman de l'auteur *Nedjma*.

Le mot « étoile » établit une sorte de connexion entre ce roman paru en 1956 et le *Polygone étoilé* qui vit le jour quelques années plus tard, en 1966. Le lecteur est alors tenté de penser avant même d'entamer la lecture de ce texte qu'il est question, là aussi, du contexte historique et politique de l'Algérie ; car nous l'avons vu, le titre *Nedjma* est largement lié au parti politique auquel appartenait l'auteur, à savoir : *l'Etoile Nord Africaine*.

¹ Déclaration au quotidien d'Oran républicain, 15 Août 1956.

Jacqueline Arnaud réserve tout un chapitre dans son ouvrage : *La littérature maghrébine de langue française : le cas de Kateb Yacine, au Polygone étoilé*, incluant une partie intitulée à juste titre : *Symbolisme du titre*, elle précise que :

« *Le titre à lui seul est tout un programme. Parti de l'étoile « Nedjma » et du symbole de l'encerclement qui préside au Cadavre encerclé, au Cercle Des Représailles, Kateb brise le cercle, le fait éclater en angles Aigus... »*¹

Le lien existant entre ces deux œuvres de Kateb Yacine se confirme. Le titre nous informe, en quelques sorte, qu'ils sont corrélés et qu'ils se complètent : pour comprendre le *Polygone étoilé*, lire *Nedjma* est une étape plus que nécessaire. D'autant plus que « *Kateb a dès le début conçu son livre comme la continuation de Nedjma* »² précise encore une fois J.Arnaud.

Dés la première page, *Le Polygone étoilé* s'ouvre sur un endroit clos, sombre, hostile : des mots tels que : « prisonniers », « mains attachées », « châtiment », « gavés », « ligotés » et « cage » à la page 7 l suggèrent un lieu de torture. Les phrases de la page suivante le précisent davantage et donnent très vite à cet espace clos un sens macabre ; le narrateur note que les prisonniers sont :

« *... battus et interrogés, interrogés et battus, ils étaient rituellement ramenés dans la cage, dont ils ignorent d'ailleurs la forme et l'emplacement, car leurs yeux entrouverts ne s'attardaient qu'à contempler le vide, et la violence primitive cédait à la nostalgie, à l'impuissance, à la langueur ; ils apprenaient à sourire dans les larmes ; ce que les gardiens prenaient pour les prémices du*

¹ J.Arnaud, *Recherche sur la littérature maghrébine de langue française : le cas de Kateb Yacine. op.cit. . p.827.*

² J. Arnaud. *op.cit. . p831.*

bonheur n'était que la fin d'un cri animal, dont les nouveaux venus ne savaient plus se servir... »¹

Le texte explique le titre -ou du moins sa première partie - puisque le polygone dont il est question est un endroit référentiel qui se trouvait jadis et se trouve encore à Constantine, la ville natale de l'auteur. Le polygone, qui à ses débuts, remplissait sa fonction initiale, celle d'un champ de tirs dans les années 1930, s'est vite transformé en un endroit d'exécution en 1945 où plusieurs algériens furent torturés et tués par les militaires français. Le narrateur le souligne dans le texte :

« ...depuis que l'unique salle submergée par les politiques donnait des inquiétudes aux inspecteurs chargés d'expédier l'interrogatoire et de placer le plus grand nombre au polygone d'artillerie, ce qui, en bon jargon, voulait dire qu'on allait « à la caserne ». On augurait le pire. Peut être était-ce un simple poteau d'exécution. »²

Cet endroit où se trouvait un champ de tirs, est appelé jusqu'à nos jours, par les habitants de Constantine, « le polygone ». Ainsi l'auteur nous prouve qu'il n'a pas donné une charge strictement symbolique à un endroit imaginaire, celui-ci existait réellement. L'espace référentiel l'a réellement inspiré pour écrire le texte. Cependant, dans ce livre, l'endroit macabre s'élargit pour atteindre et pour désigner l'ensemble du pays. C'est ce que souligne J.Arnaud :

« Le polygone se met ensuite à symboliser tout espace où le peuple, dans sa lutte clandestine, se rencontre et se reconnaît : une sombre ironie veut que ce soient des espaces de douleur et

¹ Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, op. cit. p.8.

² *Ibid.*, p.136.

d'errance (...) Et ainsi, le polygone s'étend à l'espace entier du pays clandestin. »¹

L'intertexte du titre du *Polygone étoilé* s'explique, une fois de plus, par le contexte, le lecteur découvre sans grande surprise que l'univers est, à quelques différences près, semblable à celui de *Nedjma* car dans ce texte fragmenté, l'Algérie occupe une place privilégiée avec toutes les incertitudes de la guerre à peine terminée.

Une troisième corrélation est à noter, entre le titre et la structure du texte : l'intitulé de cette œuvre est à l'image même de ce texte hétéroclite puisque celui-ci n'est ni roman, ni poème, ni théâtre mais les trois à la fois, d'ailleurs aucune mention générique ne lui est attribuée ; sur la couverture sont mentionnés uniquement: le nom de l'auteur, le titre, et la maison d'édition.

Cette figure géométrique définie comme étant une ligne brisée et fermée, prend ici tout son sens. Le lecteur est désorienté par la structure fragmentée du texte et l'enfermement suggéré par le champ de tirs ainsi que l'impossibilité d'en sortir:

« Cet espace chaotique qui correspond au monde éclaté, déstructuré, de l'Algérie depuis 1830, et plus précisément, au pays ravagé par la guerre, dont les êtres ont été physiquement ou moralement mutilés, coupés de leur identité, pleins de contradictions encore en 1965-66, tant que se prolongent les remous. »²

Le titre qui revendique haut et fort son lien avec *Nedjma*, consolide davantage cette relation. En effet, l'univers textuel du *Polygone étoilé* est

¹ J.Arnaud. *op.cit.* . p.828

² *Ibid.*. p.831.

peuplé de personnages déjà rencontrés dans *Nedjma* : les quatre héros, Nedjma, Si Mokhtar, le nègre...

Outre ces personnages, nous constatons la présence répétée d'un lieu précis. Celui-ci est clos et ambigu à la fois car il est tantôt prison tantôt camp tantôt caserne, tantôt la maison d'arrêt de Sétif et la prison de Lambèse dans *Nedjma* pour se réincarner en ce lieu sinistre qui portera le nom du Polygone. L'auteur joue avec l'ambiguïté de cet endroit qui désignera dans ce présent texte tout un pays désemparé, désorienté, un espace carcéral, où le peuple est emmuré et prisonnier des incertitudes qui le rongent.

2/3 Le Cercle Des Représailles

Le *Cercle des représailles* propose au lecteur un autre genre littéraire : un recueil théâtral composé de deux tragédies : *Le Cadavre Encerclé*, et *Les Ancêtres Redoublent De Férocité*, d'une comédie *La Poudre d'Intelligence* et d'un poème dramatique *Le Vautour*.

Paru en 1959, le recueil ne déroge pas à la règle, l'Algérie avec ses conflits politiques, est omniprésente, d'autant plus que le théâtre est le genre privilégié de l'auteur pour mieux exprimer les causes politiques :

« *La tragédie de Kateb exprime moins une philosophie de consentement à la vie qu'un hymne à la vie, et un surcroît d'énergie vitale pour réagir à l'inacceptable, c'est pourquoi la tragédie du dramaturge diffuse un appel, un chant à la guerre, sinon à la résistance.* »¹

Dans son théâtre écrit, les personnages exposent une seule et même idée, celle de la résistance contre l'oppression, la domination et l'injustice de tout genre ; l'auteur lui-même le confirme :

¹ Chikhi Beïda, *Figure tutélaire, textes fondateurs. Francophonie et héritage culturel*, Paris, PUPS, 2009. p147.

« *Un théâtre de combat ... c'est la seule chose qui m'intéresse* »¹

Le titre de la pièce lève le voile sur une pratique qui devient récurrente chez l'auteur : un même registre mais qui fait appel à une autre figure géométrique : qu'est *le cercle*, celui-ci est convoqué pour qualifier ses premiers textes théâtraux.

Avec *Nedjma* qui renvoie à la figure de l'étoile, le *Polygone étoilé* qui se rapporte à celle du polygone et le cercle, l'auteur semble être décidé à transmettre un message précis : ses titres renvoient à une figure géométrique. Afin d'en élucider le sens, nous sollicitons l'une des fonctions du titre proposée par Henri Mitterand appelée : « l'intertexte des titres ». Le théoricien précise :

« *Bien entendu, le titre, enchaîné à son texte, est également corrélé aux autres titres du même écrivain, du même genre, de la même époque, avec lesquels il constitue un paradigme plus ou moins extensif. La composition du paradigme surdétermine chacun de ses composants. C'est ce que Claude Duchet appelle l'« intertexte des titres », ou « la réserve du titre »*²

Ce paradigme nous a poussé à nous intéresser de près à la symbolique de ces figures géométriques, une recherche nous a permis de clarifier et d'expliquer leur présence qui est loin d'être démunie de sens :

L'étoile, qui est un symbole très ancien, est une source de lumière, celle-ci joue, de ce fait, le rôle du guide. Elle est associée au quatre éléments fondamentaux³ : l'air, l'eau, la terre et le feu. L'étoile signifie la pensée libre.

¹ J.Arnaud, *op.cit.* p.1015, République d'Oran du 21 Octobre 1971.

² Claude Duchet, *Sociocritique*. Paris, éd Nathan, 1979. p92.

³ Notons que dans *Nedjma*, nous avons relevé la récurrence du chiffre 4 qui renvoie aux quatre partis politiques qui militaient pour l'indépendance de l'Algérie, par ailleurs, ce chiffre renvoie aussi aux quatre éléments

Le cercle, est quant à lui, associé au chiffre zéro, il représente, entre autres, l'éternité et l'unité.

Quant au polygone, et puisque cette figure est très variée, nous nous sommes référée, à la couverture de l'œuvre, car elle met en scène la figure géométrique de l'hexagramme, cette forme très ancienne renvoie à l'union des forces opposées.

Nous constatons alors, que chaque figure transmet précisément le message que l'œuvre veut véhiculer.

En effet, *Nedjma* exprime parfaitement la pensée libre de l'auteur. Ceci est revendiqué par la modernité du style d'écriture, par la structure du texte, par la chronologie perturbée et par l'éclatement des genres. L'œuvre semble échapper à toute loi d'unicité, ce refus manifeste, en fait, un désir profond : la quête de la liberté. En effet, l'une des caractéristique de ce roman atypique est l'absence des contraintes littéraires ; l'auteur affirme à ce sujet :

« Il faut en finir avec les genres, les frontières, les cadres si finement poussiéreux où le vieil art se morfond. Il nous faut revenir au grand espace des anciens et aller au-delà sur les voies les plus larges. »¹

L'auteur libère alors la forme figée du roman ; ce désir de liberté peut être aussi interprété comme le désir profond de voir une nation libre et indépendante.

Le symbole des deux autres œuvres est aussi révélateur de sens. Nous retiendrons le mot « union » qui désigne les deux textes, mais qui s'applique aussi à *Nedjma* puisque derrière cet éclatement de la forme qui est apparent, se cache une unité intrinsèque.

fondamentaux, et symbolise l'union, un thème sous-jacent est présent dans ces trois œuvres de Kateb qui reflète son projet idéologique

¹ Interview sur la tragédie, l'Action, N°146, 28Avril1958.

Le recours à ces trois figures géométriques n'est pas fortuit, l'auteur s'en sert pour traduire sa pensée, son désir de voir son pays uni contre le colonisateur, union des partis politiques, et union pour construire le pays après l'indépendance. Ces trois œuvres aux formes éclatées aspirent en fait à l'union. *Nedjma*, *Le cercle des représailles* et *Le Polygone étoilé*, doivent être lus comme une seule et même œuvre « à travers lesquelles ses compatriotes peuvent se lire, et commencer peut être à exorciser leurs démons »¹ explique à juste titre J.Arnaud.

2/4 Vers une intertextualité autarcique

L'intertextualité autarcique ou la notion de l'autotextualité de Dällenbach, se propose à nous de manière naturelle, puisque le lecteur est confronté à ce phénomène de répétition, de redondance, et de récurrence qu'il retrouve dans ces trois textes de Kateb Yacine. Dans son étude² ce critique propose le terme d'« *intertextualité autarcique* » et celui d'« *autotextualité* » pour désigner « l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même ».

Outre cet élément autotextuel qui se rapporte aux titres de ces trois œuvres (les trois font référence à une figure géométrique), *Nedjma*, *Le Polygone étoilé* et *Le Cercle Des Représailles* puisent leur intertexte d'un contexte historique précis ; l'héritage historique est pour l'auteur sa principale source d'inspiration.

Nous remarquons aussi, que les trois œuvres abritent certains personnages qui reviennent, cette omniprésence s'explique, en partie, par une volonté de créer une œuvre « totale », cela est confirmé par les remarques de J.Arnaud dans son ouvrage consacré à Kateb Yacine :

¹ J.Arnaud, *Recherche sur la littérature maghrébine de langue française : le cas de Kateb Yacine..* p832.

² Dällenbach Lucien « *L'intertexte et l'autotexte* » Poétique n°27 Paris , Seuil, 1976 . p283

« *Commençant, à partir de 1958 à rêver d'une œuvre vers laquelle convergeaient tous les thèmes de l'œuvre antérieure, et tous les genres, théâtre, poème, roman(...) Kateb s'oriente vers ce Polygone étoilé dont il veut faire le livre total.* »¹

Le lien entre ces trois textes était, préalablement mis en évidence, dans cet élément paratextuel qu'est le titre. Il constitue, de ce fait, une information primordiale pour le lecteur qui saura, désormais, que ces trois œuvres n'en font qu'une.

Le Polygone étoilé nous renvoie inlassablement en arrière, vers les textes antérieurs, par le titre, par certains thèmes et par certains personnages. Ceci donne lieu à une sorte de coupure puisqu'il n'y a plus d'évolution chronologique vers le futur. Paradoxalement cette interruption de la linéarité assure la continuité d'un texte ou des textes antérieurs. En effet, c'est grâce à l'écriture autarcique que Kateb arrive à garantir, en quelque sorte, la pérennité de *Nedjma*. Cette stratégie d'écriture qu'est l'autotextualité aspire aussi à l'unité de ces trois textes du même auteur et donne lieu, par la même occasion, à ce désir de continuité et de perpétuité qui va de *Nedjma*, passe par *Le Cercle Des Représailles* pour arriver au *Polygone étoilé* qui peut être considéré comme la suite de ces deux textes antérieurs.

2/5 Le théâtre au service de l'universalisme

De prime abord, par leurs titres, les trois pièces de Kateb expriment l'universalisme et l'engagement politique : dans *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, *Palestine Trahie* et *Mandela*, les connecteurs sont explicites et

¹ *Ibid.*, p827.

affichent un intertexte précis et commun : le contexte historique de pays étrangers.

Après l'indépendance de l'Algérie, l'auteur se sent obligé de défendre d'autres peuples meurtris par la guerre et l'injustice. Afin d'exprimer une fois de plus son engagement, son point de vue et ses prises de position, Kateb Yacine ne tarde pas à mettre au service de ces nobles causes, son genre de prédilection : le théâtre. Ces trois pièces portent dans leur titre l'intertexte qui constitue l'ancrage historique de ces pays où la guerre fait rage. Nous pouvons aisément deviner, sans même lire les pièces, qu'il est question de la Palestine dans *Palestine trahie*, de la guerre en Afrique du Sud dans *Mandela*. Dans cette allusion à l'Homme Aux Sandales de Caoutchouc nous comprenons qu'il est question de la guerre du Vietnam avec un hommage appuyé à la figure de la révolution et de la résistance vietnamienne : Hô Chi Minh.

Ces trois révolutions qui rendent compte de l'universalisme du théâtre Katébien, prouvent une fois de plus, les raisons de son choix pour le quatrième art :

« Un théâtre de combat...c'est la seule chose qui m'intéresse : porter des témoignages, parler de ceux qui luttent, et qui veulent construire leur pays. Je crois que c'est la seule mission. Le théâtre est de son temps, s'il trahit, s'il prend une direction contraire, c'est la déchéance. Parce que pour nous c'est d'abord une question de vie ou de mort, car nous sortons d'une espèce de coma et le théâtre en Algérie ou ailleurs reste l'expression de la lutte pas plus. Il contribue, il fait, il réalise mais ne doit jamais être distractif gratuitement. Parce qu'il doit porter en lui la conscience du pays et les armes de cette conscience ... »¹

¹ J Arnaud, *op. cit.* p.1015.

Une fois de plus, Kateb est présent dans tous les combats, sur tous les fronts ; son théâtre politique sur l'Algérie s'élargit et s'étend. Il quitte ce pays enfin libre pour défendre d'autres contrées, mais le même sens de l'engagement. L'auteur devient alors « *le passeur de révolution* » anticolonialiste selon l'expression de Lakhdar Maougal.

Ces trois pièces ne dérogent pas à la règle, car une fois de plus, l'intertexte est un contexte historique, une source d'inspiration inépuisable pour Kateb Yacine qui confie :

« Nous avons créé une pièce sur la Palestine que nous appelons « Palestine Trahie » qui retrace l'histoire de tout ce qui s'est passé. C'est une longue pièce qui d'ailleurs remonte même à l'histoire des religions...nous avons une autre pièce qui est centrée sur le conflit du Sahara occidental, et qui s'appelle « Le Roi de L'Ouest ». C'est encore l'Histoire, parce que je suis très attaché à cette idée : l'Histoire au théâtre. Lorsque je suis allé au Vietnam, j'ai été frappé par le fait que les vietnamiens ont porté presque toute leur histoire au théâtre, depuis l'invasion chinoise il y'a bien longtemps ... Je voudrais faire un peu la même chose en Algérie, c'est-à-dire porter notre histoire ainsi que notre histoire brûlante actuelle, parce que là je touche à des thèmes qui sont d'actualité »¹

L'universalisme est exprimé chez Kateb dans le théâtre, qu'il soit écrit ou oral, celui-ci est le genre privilégié de l'auteur pour exprimer les causes politiques.

¹ Casas Arlette. Entretien avec Kateb Yacine. In: *Mots*, n°57, décembre 1998. Algérie en crise entre violence et identité, sous la direction de Lamria Chetouani et Maurice Tournier. p99.

Dans ses pièces, les personnages et les figures historiques tels que Hô Chi Minh et Mandela, sont conviés pour exposer une seule et même idée : celle de la résistance contre l'oppression et l'injustice.

Quant à sa pièce orale : *Palestine Trahie*, c'est tout un peuple qui porte cette image de combat et de résistance.

De ce fait, Kateb Yacine a donné au théâtre ses lettres de noblesse comme genre privilégié de l'engagement politique.

Conclusion partielle

Nous avons pu constater que certaines pratiques sont communes aux deux auteurs. Nous remarquons que les figures historiques sont conviées pour aborder l'Histoire, ceci convoque naturellement l'héritage historique : *La Kahéna* chez Bachi, *Mandela* et *Hô Chi Minh* chez Kateb Yacine.

De sources diverses l'intertexte est riche de variations chez Bachi. A ce titre, il provient d'un contexte historique comme d'un texte littéraire.

A chaque écrivain ses propres sources, mais il y'a lieu de remarquer que certaines figures leurs sont communes : ainsi la guerrière berbère, la Kahéna, a inspiré les deux auteurs, Kateb l'a déjà sollicitée dans sa fresque intitulée : *La Guerre de 2000ans*. Célébrant son courage face à la présence arabe, celle-ci figure aussi dans sa pièce orale intitulée *La voix des femmes* :

« *Nous avons aussi une pièce qu'à un moment donné j'avais appelée « La voix des femmes », enfin je ne sais pas, on verra, parce*

que ce n'est pas fini. Je voudrais consacrer une pièce au rôle des femmes dans l'Histoire en partant de la Kahina ... »¹

La reine berbère n'est pas la seule personnalité historique qui les a séduits. Jugurtha et l'Emir Abdelkader se signalent par leur présence dans certains textes des deux écrivains. En effet, ils se rejoignent sur un autre point, en ceci, que le contexte de la colonisation française en Algérie est traité par Kateb Yacine autant que par Salim Bachi dans son roman *La Kahéna*.

Chez les deux auteurs, l'intertexte principal s'insinue dans le titre avec néanmoins une nuance. Chez Bachi l'intertexte se donne à voir de manière explicite contrairement aux titres de Kateb Yacine qui sont plus ambigus et par conséquent moins transparents.

Une titrologie onomastique

La majorité des titres de Kateb Yacine et de Salim Bachi est onomastique: *Nedjma*, *Palestine trahie*, *Mandela*, *la Kahéna*, *le Silence de Mahomet*, *Amours et aventures de Sindbad le marin*, et *Moi, Khaled Kelkel*.

Tous dévoilent le thème ou le sujet du texte, et deviennent de ce fait, titres thématiques selon la catégorie de Gérard Genette² à l'exception d'*Amours et aventures de Sindbad le marin* et *Les douze contes de minuit*, qui annoncent dans leurs intitulés le choix générique puisque les termes: «Aventure» et «conte», font référence à un genre précis de récit.

Cependant, il y'a lieu de remarquer que tous les titres ne remplissent pas leur fonction initiale. Certains portent le nom du sujet mais dans le récit il s'en éloigne. Prenons à titre d'exemple, *Nedjma* et *la Kahéna*. En effet, dans *La Kahéna*, l'auteur fait référence à l'histoire de l'Algérie de l'avant et de

¹ *Ibid.*, p100

² Par opposition au titre rhématique qui désigne le texte en tant qu'objet

l'après guerre, mais le roman est dépourvu du personnage qui porte le nom de cette guerrière berbère. L'inverse est à noter chez Kateb Yacine. Dans son roman *Nedjma*, la présence du personnage éponyme est effective tout en faisant nettement allusion au contexte historique de l'Algérie colonisée, héritière des autres occupations passées. G.Genette signale que cette pratique est fréquente car certains titres s'éloignent par stratégie du contenu du texte. Le sens n'est pas toujours explicite.

C'est un jeu de mot qui vient clore ce chapitre réservé à la titrologie. Il va ratifier, entre autre, une pratique commune : celle qui consiste à afficher l'intertexte principal dès le titre. Et pour cause, l'intitulé du recueil de nouvelles de Salim Bachi, *Les douze contes de minuit*, est un subtil jeu de mot et un clin d'œil à l'ouvrage de Kateb Yacine qui porte le titre *Minuit passé de douze heures*, textes écrits par l'auteur et rassemblé par son fils Amazigh.

Les deux lexèmes « minuit » et « douze » que nous retrouvons chez les deux auteurs sont les prémices d'autres liens qui les rapprochent. Ils seront dévoilés dans les chapitres ultérieurs.

Ces intertextes affichés dans les titres de tous ces textes n'excluent en aucun cas la présence d'autres références provenant d'horizons divers. Les intertextes sont aussi nombreux que différents et bénéficierons d'une analyse approfondie.

CHAPITRE II

TEXTES ET INTERTEXTES : POUR UNE INTERTEXTUALITE ASSUMEE

1- Préliminaires

L'influence de Kateb Yacine et de ses œuvres, se donne à voir de manière évidente dans les textes de Salim Bachi. L'auteur du *Chien d'Ulysse*, l'assume et le revendique clairement. En effet, lors de la conférence donnée à l'Ecole Normale Supérieure de Paris, celui –ci confirme que :

«...pour rendre hommage à un écrivain, j'ai choisi Kateb Yacine c'est évident...il a opéré quelque chose de neuf à la littérature maghrébine... une destruction, quelque chose qui n'est pas de l'ordre du documentaire...c'était ce qui m'a fasciné quant j'avais lu Nedjma très jeune et que j'ai voulu devenir écrivain d'une certaine manière.»¹

Des références à *Nedjma* et au *Polygone Etoilé*, et même aux autres œuvres, sont clairement percevables dans la plupart des textes du jeune auteur, voilées ou affichées, celles-ci laissent en tout cas, peu de place à l'incertitude par rapport à l'influence Katébiennne, si bien que l'on est amenée à affirmer qu'il marche sur les pas

¹ Entretien avec l'écrivain Salim Bachi à l'Ecole Normale Supérieure de Paris. <http://www.francophonie-ens.org/article.php?id=176> . Consulté le 16 janvier 2015.

de son aîné. De l'allusion la plus subtile à la citation la plus explicite, cette intertextualité est formellement assumée. En fait, toutes les formes d'emprunts se prêtent au jeu de l'intertextualité, au point que la majorité des œuvres de Bachi, qu'elles soient éloignées des thèmes traités par son prédécesseur ou qu'au contraire, le sujet soit abordé par les deux, portent en elles l'estampille katébienne.

A ce stade de l'analyse le texte littéraire, reste la meilleure preuve crédible à certaines pratiques littéraires auxquelles s'adonne Bachi depuis son premier roman. Ses déclarations confortent bien évidemment nos hypothèses mais leur présence dans le texte Bachien demeure la preuve la plus tangible quant à leur origine Katébienne.

Dans ce présent chapitre, nous débutons l'analyse par les formes qui n'ont pas bénéficié d'une modification ou d'une transformation majeure. Ces reprises textuelles entrent dans la catégorisation de coprésence que propose Gérard Genette. Une seconde partie fera l'inventaire et l'analyse de la majorité des transformations apportées au texte cité, à savoir celui de Kateb Yacine, et qui dévoileront le projet littéraire de Salim Bachi.

2-L'influence de Kateb Yacine : une coprésence manifeste

Dans les textes de Salim Bachi, la multitude des clins d'œil adressés aux textes katébiens rend leur recensement difficile. Ainsi avons nous relevé que certains auteurs qui ont influencé Kateb Yacine figurent dans la liste des écrivains auxquels Bachi porte une grande admiration. Citons, à titre d'exemple, William Faulkner et Rainer Maria Rilke.

Comme nous l'avons expliqué plus haut, toutes les formes de l'emprunt se prêtent au jeu intertextuel. La relation de coprésence et de dérivation avec toutes leurs déclinaisons comme la citation, la référence, l'allusion, la parodie, la transposition et autres, alimentent les textes Bachiens. La relation de coprésence est définie en ces termes par G. Genette : « *Je définis l'intertextualité, pour ma part, de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-*

à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. »¹

Face à leur multitude, nous décidons de commencer par les formes les plus évidentes, convaincue que chaque lecture est susceptible d'en dégager d'autres.

Dans la relation de coprésence, nous avons relevé plusieurs citations qui reprennent mot-à-mot plusieurs phrases de Kateb Yacine. Aucune difficulté quant à leur perception lors de la lecture, si ce n'est que certaines de ces phrases reprises, sont dépourvues de guillemets. Les marques typographiques de la citation ont été volontairement omises par Bachi, considérant sûrement qu'un lecteur averti de Kateb Yacine ne peut ignorer cette intertextualité. Les énoncés repris se fondent aisément dans le texte sans créer une hétérogénéité apparente.

2/1 La citation

C'est dans *Amours et aventures de Sindbad le marin*, que nous relevons la majorité des reprises littérales. Se limitant à quelques phrases ou parfois à une phrase courte, Bachi ne reprend aucunement des passages entiers de l'œuvre de Kateb Yacine. Seules quelques phrases demeurent inchangées. En effet, il a suffi que le narrateur emploie la phrase «la gueule du loup» pour que *Le Polygone étoilé* et Kateb s'incrustent dans le texte de Bachi, entraînant une double écriture : celle du jeune auteur et celle de son aîné.

Toutefois, une question se pose : cette phrase reprise change-t-elle d'un texte à un autre ou au contraire, exprime-t-elle la même la signification ? Dans *Amours et aventures de Sinbad le marin*, « la gueule du loup » apparaît pour la première fois à la page 173.

Dans *Le Polygone étoilé* de Kateb Yacine, l'expression «la gueule du loup» est employée dans la partie autobiographique de ce texte hétéroclite. Kateb Yacine,

¹ Genette. Gérard. *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1992 p.65

l'utilise pour désigner l'école et la langue française. Le passage de l'école coranique vers l'école française mal vécu par l'auteur représente, en fait, une sorte de rupture du cordon ombilical entre le fils et sa mère. Ne maîtrisant pas la langue française ce passage risquait de mettre en danger la complicité entre Kateb et sa muse. Il écrit : « *Ma mère soupirait ; et lorsque je me plongeais dans mes nouvelles études, que je faisais, seul, mes devoirs, je la voyais errer, ainsi qu'une âme en peine* » ;

Il rajoute:

«*Adieu notre théâtre intime et enfantin, adieu le quotidien complot ourdi contre mon père pour répliquer, en vers, à ses pointes satiriques...*»¹

Pour préserver cette relation, les rôles se sont inversés, la mère est devenue l'élève de son fils «*non sans tristesse*» dira l'auteur : «*puisque je ne dois plus te distraire de ton autre monde, apprends-moi donc la langue française...*»²

Cet autre monde imposé par la langue française pétri de solitude et de tristesse, représente pour lui «une seconde rupture du lien ombilical» à cause de «la gueule du loup», il achève le *Polygone étoilé* par cette ultime phrase très lourde de sens : «*...ainsi, avais-je perdu tout à la fois, ma mère et son langage, les seuls trésors et inaliénables- et pourtant aliénés.* »³

«La gueule du loup» ne représente pas seulement la langue française, mais aussi tout un univers auquel l'auteur refuse d'appartenir. Des années plus tard il suivra le conseil paternel qui expliquait :

¹ Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, op. cit. p.181.

² *Ibid.*, p.181.

³ *Ibid.*, p.182.

«...laisse l'arabe pour l'instant (...) La langue française domine. Il te faudra la dominer...Mais une fois passé maître dans la langue française, tu pourras sans danger revenir avec nous à ton point de départ.»¹

Dans les années 1970, il quittera définitivement la langue française et tout ce qu'elle représente par rapport à l'aliénation, pour le théâtre de langue arabe dialectal et dira à ce sujet : *«écrivain, j'ai été plus que d'autres aliéné par la langue française.»²* En retrouvant la langue maternelle, la langue du peuple l'auteur guérit le mal, recoud le cordon ombilical sectionné et coupé par la langue de l'ancienne domination.

«La gueule du loup» représente tout cela à la fois : non pas seulement la langue française mais tout un monde qui rappelle l'ancienne colonisation et les différentes fractures occasionnées au pays.

Chez Salim Bachi, c'est exactement la même signification qui est employée. La phrase reprise littéralement mais sans guillemets à la page 173 désigne l'ancienne colonisation et le désastre qu'elle a infligé depuis son installation. Le narrateur l'explique dans cet extrait : *«Lorsque Chafouin 1^{er}, président à vie, eut avalé son dernier pois chiche, il entra dans d'horribles spasmes et douleurs dignes des enfers...on le poussa dans un jet privé qui le transporta en France, au Val de Grâce, dans la gueule du loup en quelque sorte». Il poursuit son discours en confirmant le sens péjoratif de l'expression en question en disant :*

«...Chafouin 1^{er} l'emportait la veille encore contre l'ancienne puissance coloniale et demandait aux instances internationales de sanctionner la vieille putain de France qui avait autant torturé d'Algériens que l'Algérie indépendante et populaire»³

¹ *Ibid.*, p.180.

² J. Arnaud, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française, le cas de Kateb Yacine*, op. cit. p.1011.

³ Bachi Salim, *Amours et Aventures de Sindbad le marin*, op. cit. p.174

Toutefois, nous avons constaté que quelques pages plus haut, la même expression –à quelques détails près- est employée par l’auteur, mais pourvue cette fois-ci, d’une petite déformation : une féminisation.

En effet, l’auteur féminise l’expression de Kateb Yacine, elle devient : « *la gueule de la louve* » comme pour désigner une autre puissance coloniale que son pays natal a connue celle-ci, bien évidemment encore plus ancienne : il parle de la colonisation romaine.

«*La gueule de la louve*» employée par l’auteur est exclusivement adressée à Rome. Elle n’est pas sans rappeler la légende qui particularise l’histoire ancienne de Rome : fondée (en 735av.J- C) par les frères jumeaux Romulus et Remus abandonnés et recueillis par une louve qui les allaite. Cette dérivation de la phrase de Kateb Yacine doit interpeller notre attention. A cet effet, une question s’impose : qu’elle est la raison de cette féminisation ? Pourquoi ne pas avoir utilisé l’expression telle quelle, comme il le fait quelques pages plus loin dans le même roman ? Une première réponse, évidente à nos yeux, peut être suggérée. Nous pensons que l’expression qui reste inchangée est employée pour désigner toute ancienne colonisation qu’a connue l’Algérie. L’occupation romaine, la plus ancienne du pays, ainsi que la colonisation française, la dernière, ont marqué à jamais l’histoire algérienne.

La modification apportée à l’expression katébienne (la féminisation) est utilisée pour faire la distinction entre les deux anciennes colonisations. Cette différenciation reste importante puisqu’elle illustre deux moments historiques : celui de l’occupation romaine (représentée par la louve) et celui de la colonisation française (symbolisée par le loup).

Une seconde explication, moins explicite, peut être envisagée suite à une lecture comparative entre les énoncés relatifs à Rome et ceux qualifiant la France.

Ainsi la féminisation du terme « loup » est une manière d’en atténuer la symbolique agressive. Elle minimise, ainsi, les ravages causés par l’ancien occupant.

Le traumatisme causé par la présence romaine en Algérie, a eu largement le temps de s'estomper. Les ravages causés par l'ancienne occupation s'effacent peu à peu.

En effet, le passé lointain de cette présence l'a, en quelque sorte, rendu moins douloureuse dans la mémoire collective.

Le passage dédié à Rome et à ce qu'elle représente est significatif de la perception du narrateur de l'ancien empire. Sindbad raconte au Dormant :

«... je me trouvais à Rome, jeté par une de ces ruses de l'histoire dans la gueule de la louve. Rome avait brûlé Carthago, l'avait vouée aux gémonies, avait interdit que l'on édifiât de nouveaux remparts en lieu et place des anciens.»¹

Le narrateur poursuit son récit, non sans exprimer son sentiment par rapport à Rome devenue à présent inoffensive et sans danger : *«Rome l'ennemie de l'Afrique et pourtant bruyante, poussiéreuse, endormie sous le soleil des mouches et des antiques violences africaines».*

La « louve » apprivoisée, assagie est inoffensive. Le narrateur ressent une sorte d'empathie vis – à - vis de l'ancienne occupation qui a perdu sa puissance et son lustre d'antan, comme nous le montre ces passages : *« Rome et l'Italie se noyaient sous le poids des scandales, étouffés par ces hommes malades qui pillaient depuis un siècle »²*

Ou encore :

«Les gens n'aiment pas les voyages, c'est connu. Ou alors ce sont des touristes. Rome en regorgeait. Il fallait les voir, Piazza di Spagna, s'agglutinant autour de la fontaine du Bernin, une barque, comme des mouches sur une bouse bien fraîche, ou sur une charogne, cette carne faisandée d'une vieille notion : l'art. C'était terminé à présent, on baisait

¹ Bachi Salim, *Amours et Aventures de Sindbad le Marin*, op. cit. p.78.

² *Ibid.*, p.83

les répliques en masse, mais on conchiait les artistes...Mais triste, l'église était ensachée dans une publicité géante, à la mode romaine, une capote publicitaire. Quel gâchis !»¹

Etre dans «la gueule de la louve» est de toute évidence plus supportable qu'être dans «la gueule du loup», c'est-à-dire, la France. Les nombreux passages réservés à la France ou à Paris, sont très critiques : la France est qualifiée de «putain» ; Paris de ville « où il fait froid et humide » elle est à l'image de tout ce pays que Sindbad visite « *un pays invisible*»²

Comme le signale ce passage :

«On ne peut ouvrir un journal, lire un article, regarder ne émission à la télévision sans que l'on y parle, débattenne, combatte de ce qu'est la France...Mais la France n'est plus rien, c'est pourquoi on la cherche partout »³

Quelques passages plus loin, l'image de la France ainsi que de sa capitale, s'assombrit davantage, nous comprenons, alors, que le narrateur n'est pas du tout ravi de son séjour dans « la gueule du loup » :

«La ville lumière était un mythe qu'on avait exporté dans le monde entier au début du vingtième siècle. D'ailleurs, avec le camembert et le bordeaux, c'était la seule création française que s'arrachaient encore les Américaines qui touristaient à Paris sous leur lumière d'août. Oubliés les Sartre, Camus, Foucault et Derrida. Aux orties, Mondrian et Zadkine. Demeuraient les Jean-Baptiste Polaire, les Combaz d'arrière-garde et les Nouvel pas-fraiches. Triste époque, triste ville qui faisait à présent la

¹ *Ibid.*, p.79-80

² *Ibid.*, p.202.

³ *Ibid.*, p.202.

chasse aux étrangers, boutait les Picasso et Modigliani hors de chez elle, les enfournait dans des avions pour les vomir ailleurs. »¹

Les passages éclairent davantage les raisons probables qui ont poussé l'auteur à modifier l'expression katébienne sans pour autant altérer sa signification première qui désigne une colonisation.

L'image péjorative de la France est, sans aucun doute, liée au souvenir de la plus récente colonisation qu'a connue l'Algérie. En effet, le traumatisme de la guerre est toujours présent, son souvenir est encore inscrit dans la mémoire des Algériens : *«Les Algériens haïs parce qu'ils ont osé sortir de la nuit coloniale et dont les enfants sont un vivant remords de ce crime.»²*

Nous comprenons alors que pour le narrateur, l'occupation romaine avec le souvenir de son passage en Algérie, est plus supportable que celle des Français qui est plus récente et dont les traces sont encore présentes.

La phrase de Kateb Yacine nous habitue à sa présence peu à peu. Nous la retrouvons dans un autre récit de Bachi, utilisé cette fois-ci par Khaled Kelkal. Cette reprise est néanmoins celle qui se rapproche le plus de la phrase de Kateb et de sa signification puisqu'elle est employée pour désigner exactement la même sens, c'est-à-dire l'école française, comme suggéré dans cet extrait : *«on m'avait jeté dans la gueule du loup : le lycée la Martinière. Je venais d'avoir 18 ans... »³*

Le personnage revit la fracture vécue par Kateb, non point avec sa mère mais avec ses condisciples : *« Je me suis retrouvé confronté à un mur. A la cantine, je refusais de manger du porc, me singularisant encore plus, m'éloignant de ces fils de bourgeois pleins de morgues qui se jetaient sur des saucisses.»⁴*

¹ *Ibid.*, p.217.

² *Ibid.*, p.202

³ Bachi Salim, *Moi*, Khaled Kelkal, *op. cit.* p.43

⁴ *Ibid.*, p.43.

Une autre reprise textuelle de Kateb Yacine se laisse voir de manière très explicite. Celle-ci ne subit aucune transformation, mais ne porte aucune marque d'hétérogénéité. L'énoncé suivant « *hordes de barbares* » a marqué nos esprits lorsque nous avons lu *Nedjma* (page 173). Le personnage Rachid raconte l'histoire du pays, de ces deux villes de cœur : Cirta et Hippone, qui n'arrivent plus à se relever après plusieurs successions coloniales. Rachid se confie au journaliste en ces termes :

«Il existe bien peu de villes comme celles qui voisent au cœur de l'Afrique du Nord, l'une portant le nom de la vigne et du jujube, et l'autre au nom peut-être plus ancien que Cirta...Ici quelque horde barbare avait bâti son fort dans le roc.» (p.173)

La phrase «horde barbare» adressée aux multiples envahisseurs qu'a connus l'Algérie est reprise dans le même contexte et sans aucune modification s'agissant de l'Algérie et de Carthago. En effet, le narrateur de Bachi déplore, comme Rachid, la succession d'envahisseurs et constate les dégâts causés par tant de violences :

«La guerre ...il avait connue. Il n'aurait su dire où ni quand. Mais comment...cela ne l'ignore pas. Elle s'était incrustée dans sa chair au point de la marquer au fer...Il y avait d'autres chimères, d'autres goules qui peuplaient sa mémoire enténébrée : des cités dévastées par des hordes barbares» (p.18)

Une deuxième utilisation de cet énoncé sera recontextualisé par le texte bachien. Celui-ci se met à qualifier une autre nature d'envahisseurs, ceux du 21^{ème} siècle : les touristes. A ce sujet, Sindbad dira : « *Depuis la mort du Pape immobile, la cité ne désemplassait pas, envahie par des hordes barbares qui les menaçaient d'un engorgement des égouts, une acqua alta foireuse. Le monde allait à sa perte...* »¹

2/2 la référence :

¹ Bachi Salim, *Amours et Aventures de Sindbad le Marin*, op. cit. p. 80.

Toujours dans le même registre de la coprésence, l'intertextualité entre les œuvres de Bachi de Kateb Yacine connaît un autre déploiement en se démultipliant et en arborant d'autres formes de coprésence. En effet, plus nombreuse que les reprises textuelles (citations), les références aux textes katébiens sont (avec les allusions) abondantes. Sophie Rabau définit cette notion en ces termes : « *Dans le cas de la référence le texte évoqué n'est pas cité mot à mot, mais l'auteur ne se cache pas, au contraire de renvoyer à un passage précis d'un texte* »¹

Le nombre important des références aux textes de Kateb, nous impose de débiter l'analyse par le second roman de Bachi qui en contient le plus. En effet, la Kahéna ne cesse de nous renvoyer à l'univers de l'œuvre katébiennne et ce, dès les premières pages. Le lecteur averti ne peut donc ignorer la présence constante d'une tribu, d'un oued, d'un ancêtre....

a- La tribu des Beni Djer

Même si le nom ne correspond nullement à celui de la tribu Keblout (chez Kateb), l'histoire des Beni Djer² présente tant de similitudes avec celle des Keblout que nous avons l'impression qu'il s'agit de la même tribu ancestrale. En effet, les Beni Djer entrent en scène dès la première page, lorsque le narrateur se met à raconter son histoire, son parcours, son destin, son origine et son déclin.

Les connexions entre les Beni Djer et les Keblout se mettent en place, et un sentiment du déjà lu naît et le fait de brouiller les pistes en changeant le nom de la tribu ne suffit guère à chasser le souvenir de keblout.

En fait, l'auteur de la Kahéna ne voulait surtout pas cacher la référence à la tribu de Kateb. Lors de sa conférence à l'École Normale Supérieure de Paris, il précise justement que « *les ancêtres c'est effectivement, c'est Kateb Yacine directement* ».

¹ Rabau Sophie *l'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002. P231

² Diminutif qui fait allusion de la tribu Djeroua, celle à laquelle appartient la Kahina.

Lors de la lecture du roman, la référence devient plus qu'évidente, car comme Keblout, les Béni Djer furent des gens insoumis. Face à la menace française, ils se retranchèrent. Le narrateur raconte : *«Les Beni Djer ne touchèrent jamais terre : ils survolaient les plaines. Quand débarquèrent les troupes françaises, contrairement à d'autres tribus, ils ne firent pas allégeance... les Béni Djer demeurent, chez les vieillards comme chez les érudits, les cavaliers qui défendaient les remparts de Cyrtha.»*¹

L'origine de cette tribu est la même que celle des Keblout, elle descend des Béni Hilal (les fils de la lune). Cette filiation est suggérée par des allusions comme nous pouvons le lire à la page 48 :

*«Les Beni Djer n'abandonnaient jamais la terre...Ils étaient les enfants surgis d'un berceau nocturne : la lune roulait leurs avidités et ressassait leurs rancœurs...Et on oubliait les Beni Djer...Quand le mépris était à son comble, la lune², dans sa splendeur, battait le rappel de ses fils.»*³

Les Beni Djer, comme la tribu Keblout sont venus de la péninsule arabe, le même itinéraire, les a conduits jusqu'en Afrique du nord. Le narrateur indique :

*«Amateurs d'étendues et de rives, les Beni Djer eussent pu se défilier et reprendre le chemin de La Mecque, à rebours, remontant le trajet d'une histoire, inversant les conquêtes. Mais ils refusèrent de dévaler à nouveau les siècles parcourus par les arabes de la péninsule ancestrale au bord du monde, ce Maghreb qui, aux temps de splendeur et d'inconséquence, poussait jusqu'en Espagne...»*⁴

Le déclin de la tribu fut aussi tragique que celui de Keblout. Avec la colonisation française, les Beni Djer subiront le même destin ainsi :

¹ Bachi Salim, *La Kahéna*, Ed Barzakh, *op.cit.* . p.10

² Les lexèmes «lune» et «enfants», nous autorise à les identifier aux Beni Hilal traduit en arabe et en français.

³ *Ibid.*, p.48

⁴ *Ibid.* p.10

«...les ancêtres changeaient sans cesse de masque et de nom, entremêlant l'écheveau des lignées. Les coreligionnaires de Louis Bergagna avaient sectionné les derniers liens. Ils dispersèrent les tribus, décapitèrent leurs chefs et distribuèrent de nouveaux noms à leurs descendants...Les Beni Djer s'étaient perdus dans les sables de l'oubli.»¹

b- l'ancêtre

L'univers de l'œuvre katébienne entoure davantage *La Kahéna* quand l'auteur récupère un autre motif de Kateb, celui de l'ancêtre. La référence onomastique de l'ancêtre nous renvoie à la quasi-totalité de l'œuvre katébienne, car ce personnage de *la Kahéna* veille comme l'ancêtre Keblout sur ses terres face à la menace de Louis Bergagna. Il ne manque pas de lui faire savoir qu'il n'est guère le bienvenu à Saint-Laurent, en précisant au colon : « *C'est mon royaume...mon royaume* » le vieillard poursuivra plus loin en ordonnant à Louis Bergagna : « *Tu partiras avec eux, demain, dès l'aube...Tu le feras, ensuite tu rentreras chez toi...Mais n'oublie pas ...L'enfer ne connaît pas de limites. Pour ton repos, tu en seras chassé. Ne le regrette pas. Ta demeure n'est pas ici.* »

Le lecteur de *Nedjma* ne peut s'empêcher de revoir l'image de l'ancêtre qui peuple les textes de Kateb Yacine, ses paroles et ses ordres nous rappellent étrangement l'ancêtre Keblout menaçant Rachid dans sa cellule de déserteur.

Ici, les liens qui rattachent ce personnage aveugle de la Kahéna à celui de Keblout, sont peu nombreux. Hormis l'utilisation du même lexème (l'ancêtre), la vieillesse et le même caractère menaçant de cet ancêtre de Saint-Laurent, nous ne voyons pas d'autres similitudes avec celui qui habite l'œuvre de Kateb. Sa présence fuyante dans *la Kahéna* s'oppose à l'omniprésence dans les textes Katébiens. Ceci nous pousse à déduire que ce motif de l'ancêtre repris par Salim Bachi n'est guère important dans le roman en question.

¹ *Ibid.*, p.108

c- le Nègre

C'est un autre lexème qui nous renvoie à un autre texte de Kateb Yacine, le jeune auteur reprend par référence le personnage du Nègre rencontré dans *Nedjma*.

Nous remarquons que c'est dans un autre roman que l'onomastique se met, une fois de plus, au service de l'intertextualité entre les textes des deux auteurs. En effet, nous avons rencontré dans *Amours et Aventures de Sindbad le marin*, un autre personnage qui s'appelle *le Nègre* et là encore un lien s'établit avec celui de *Nedjma*, gardien de la tribu Keblout. L'emploi du mot « le Nègre », même s'il ne renvoie pas à un prénom mais plutôt à une appartenance géographique, déterre le souvenir du Nègre chez *Nedjma*. Mais là encore le personnage qui évolue dans *Amours et aventures de Sindbad le marin*, partage peu de similitudes avec celui de Kateb. La couleur de la peau reste le seul lien que nous avons relevé. Le Nègre n'est qu'une appellation occasionnelle utilisée par Sindbad pour désigner son ami Robinson qui vient d'Afrique noire. Ce qualificatif est d'ailleurs observé uniquement à deux reprises dans le roman aux pages 150 et 152.

d- L'oued Djroua

Un des sites déjà rencontré dans *Nedjma* est encore présent dans la Kahéna. Ainsi, nous remarquons que le « torrent infatigable » (Le Rhumel) de Kateb prête ses lieux au Oued Djeroua de Bachi qui cette fois-ci est vaincu puisque le lit de l'oued a été détourné par Louis Bergagna afin de construire son palais municipal.

e- L'atmosphère au chantier du village

Se rapportant encore à la référence, nous notons que Bachi nous décrit une scène que nous avons déjà vue dans *Nedjma*. L'atmosphère lourde vécue par Rachid, Mustapha, Mourad et Lakhdar dans le chantier de M Ernest, change de village et de pays mais l'ambiance y est toujours la même.

En effet, quand Sindbad est engagé comme manœuvre non pas dans un chantier mais dans les champs de tomates chez Carlo Moro en Italie, le lecteur ne manque pas de percevoir l'atmosphère du chantier du village bônois sauf que dans ce roman de Bachi nous nous retrouvons de l'autre côté de la Méditerranée. L'injustice et l'humiliation vécues par les quatre personnages de *Nedjma* sont subies, cette fois-ci, par Sindbad et les autres migrants fraîchement débarqués après une traversée périlleuse. Ainsi dira Sindbad :

« Je m'étais fait des amis parmi les autres captifs, des étrangers travaillant pour rien pour des hommes de l'espace de Carlo Moro. Toute la péninsule vivait ainsi du labeur de milliers de clandestins contraints de récolter tomates et poivrons, de presser les olives, de vendanger ; et de subir les humiliations de certains hommes qui les considéraient comme des bêtes »¹

Conclusion

Cette seconde partie nous a permis, d'une part de monter la richesse titrologique des titres chez les deux auteurs, souvent en relation avec les contextes mais aussi expliqués par diverses influences livresques et culturelles. Et d'autre part, nous avons tenté de relever certains aspects intertextuels (ici, ceux inhérents à la coprésence) qui dévoilent l'héritage certain des œuvres de Kateb Yacine légué à Salim Bachi. Cette intertextualité assumée répond en partie à la problématique que s'est assignée notre recherche.

La coprésence avec ses différentes formes n'est une simple fioriture plaquée au texte influence mais bien un jeu où sont associés les écrivains influençant/ influencé et le lecteur complice qui doit décrypter cette écriture ludique. Radia Benslimane-Radouane dans sa thèse de doctorat consacrée à l'écriture intratextuelle chez Rachid Boudjedra et Assia Djebar écrit à juste titre : « *Les citations, emprunts, plagiats, allusions, etc.*

¹ Bachi Salim, *Amours et Aventures de Sindbad le Marin*, op. cit, p.64-65

sont-ils des signes de reconnaissance ou plutôt des signes de connivence ? Il me semble que chez Boudjedra ils fonctionnent davantage comme éléments d'un piège qu'il aime tendre à son lecteur. Même s'ils sont aussi des hommages rendus à des auteurs dont il se sent proche, je crois qu'ils font partie de cette écriture de la ruse intertextuelle à laquelle l'auteur s'adonne tout particulièrement. »¹

Troisième partie

TEXTES ET MISES EN TEXTES DES HERITAGES DISTINCTIFS

¹ Benslimane-Redouan Radia - *De la pratique intratextuelle à l'émergence d'une écriture autofictionnelle dans les romans d'A. Djébar et R. Boudjedra* » Sous la direction de Nedjma Benachour et Charles Bonn soutenue le 2/07/2011 à Université de Constantine Mentouri.
P25

CHAPITRE I

HERITAGE INDIVIDUEL :

Puissance maternelle/puissance paternelle

A-Kateb et la puissance maternelle

1- l'image du père :

Titrer ce chapitre ainsi sous-entend l'absence totale de la figure du père dans l'œuvre de Kateb Yacine. En fait, il n'en est rien. Des passages importants dans le roman sont dédiés au père de l'un des personnages principaux, en l'occurrence, Mustapha. En effet, le père de ce héros de *Nedjma* est tout simplement l'avatar de celui de l'auteur : il est avocat, vit avec sa petite famille dans un village (Lafayette actuel Bougaa) près de Sétif, les déplacements professionnels marquent leur quotidien. Malade, il meurt en laissant sa famille livrée à elle-même. L'itinéraire et le destin de Maître Gharib sont donc calqués sur la vie du véritable père de Kateb.

Le père de Mustapha ne déserte plus les pages du journal intime de son fils. Celui-ci étale ses sentiments envers son père, tantôt admiré, tantôt détesté il devient même un étranger. Ceci explique le choix de l'onomastique : Maître Gharib traduction d'étranger en langue française.

Des passages dédiés au père oscillent entre admiration et réprobation, « étranger », il reste énigmatique pour Mustapha. L'extrait du roman montre bien cette confusion de sentiments chez le fils unique :

«Ce que c'est que d'avoir trop de sang! Cette fois, Père se fait tailler la nuque; la prochaine fois ce sera le front environ une saignée par mois ; ce que c'est que d'être trop costaud I Ça tombe dans l'alcoolisme, et ça fait des enfants chétifs...Père dort. C'est la saignée qui l'a esquiné. Je voudrais l'embrasser quand il dort, tranquillement, sans que les filles me voient. C'est malheureux d'avoir deux sœurs, et un seul père... Il dort...Lakhdar m'attend à la rivière ; lui, au moins, il a pas de père... Le père de Lakhdar est mort ; mon père, à moi, roupille»¹

Ce passage traduit bien les pensées contradictoires et confuses d'un petit garçon. Il mêle admiration et reproches envers un père qui « nous fait vivre » dira Mustapha, mais qui est tout le temps entrain de dormir. Le fait que le narrateur juxtapose ces deux phrases : « le père de Lakhdar est mort » (p.198) et « mon père à moi roupille » sous-entend l'absence de celui-ci : la mort ou le sommeil sont identiques pour ce jeune garçon, cela signifie tout simplement, l'abandon.

L'image du père devient récurrente, telle une image obsédante elle réapparaît dans d'autres passages du roman. Mustapha souffre-t-il d'une certaine absence comme Hocine dans *le Chien d'Ulysse* qui croisait rarement

¹ Kateb Yacine, *Nedjma*, op.cit. . p.198.

son père ? Force est de constater que l'extrait suivant rappelle étrangement le destin presque commun des deux pères : celui de Hocine et celui de Mustapha, qui retournent tous deux déçus de la guerre :

«Il revient de la guerre; c'est pour ça qu'il dort tout habillé. Père n'a rien gagné à la guerre; il croyait qu'il allait revenir riche, mais il a fallu se remettre à plaider»¹

Ces moments d'absence finissent par provoquer une certaine frustration chez le petit garçon qui aurait aimé passer plus de temps avec ce père qu'il admire tant, mais ne parvient pas à le faire car Maître Gharib continue de dormir :

«Allez, respire! Père dort. Il ronfle. Il roupille. Il est pas mort. Y a pas comme lui...Mais le papa est aussi sensible que violent...Par contre, je me sens plein de remords, de sympathie et de courage devant le rude corps détendu de Maître Mohamed Gharib : c'est mon père, et moi seul connais ses secrets.»²

Kateb Yacine multiplie les passages consacrés aux parents de ce personnage. Ceux-ci traduisent l'affection envers la mère et le père. Leur bienveillance lui permet d'être bien habillé, de côtoyer les Français et de jouer avec leurs enfants, même si pour cela, la mère est contrainte de manger du «*pain sec*» alors que son père ne cesse pas de donner à l'alcool. Mais les pensées confuses de Mustapha sont à l'image du caractère du père comme l'atteste ce passage : «*c'est un brave homme, travailleur et joyeux, brutal et brouillon*»³, dira l'enfant.

¹ *Ibid.* p.199.

² *Ibid.* p.200

³ *Ibid.* p.201.

Cette absence/présence ne concerne que le père. A contrario, la mère est omniprésente dans l'œuvre de l'auteur à tel point que l'on peut parler non pas, seulement, de présence mais de puissance.

2- L'image de la mère

En se basant sur quelques repères biographiques de l'auteur, largement répandus dans diverses publications (contrairement à Salim Bachi qui tient à préserver sa biographie) il nous paraît évident que l'image réelle de la mère apparaît de manière explicite. Celle-ci est omniprésente dans toute l'œuvre de l'auteur. Une présence constante et justifiée puisqu'elle joue pleinement le rôle de la muse, et ce, dès l'enfance : «....douée pour le théâtre. Que dis-je ? A elle seule, elle était un théâtre. J'étais son auditeur unique et enchanté»¹

Effectivement, la mère de Kateb Yacine est bien présente dans ce que Jacqueline Arnaud nomme «autobiographie au pluriel». Yasmina la mère de Kateb incarnera Ouarda (la rose) la mère de Mustapha dans le roman. Ainsi celle-ci bénéficie d'une fictionnalisation onomastique. Mais soulignons, ici, que les deux prénoms appartiennent au même registre, celui des fleurs.

La vie familiale de Mustapha présente beaucoup d'analogies avec celle de l'écrivain et nous pouvons dire aisément que comme l'auteur, Mustapha vit plusieurs déplacements lors de son enfance, à cause de la profession du père, l'avocat Maître Gharib.

Le personnage était collégien à Sétif et subit le même sort que l'auteur: après les manifestations du 8 mai 1945, Mustapha va vivre l'expérience douloureuse de la prison et de la torture. Comme l'auteur, il apprend le massacre d'un grand nombre de sa famille à Guelma, il raconte qu' :«une lettre est arrivée après mon arrestation, relatant la mort d'une grande partie

¹ Kateb Yacine, *Le polygone étoilé*, op.cit. . p.179

de nos parents dans la région de Guelma, aux premières heures de la répression : mon oncle maternel, sa femme enceinte, son fils de dix ans, fusillés».

L'image de la mère, quant à elle, est calquée sur le modèle référentiel de celle de l'auteur, dans ses moindres détails allant jusqu'à la description physique : *«Moi, en naissant, j'étais obèse, les touristes me prenaient dans leurs bras...Mais je n'ai pas tardé à devenir comme ma mère, maigre, maigre comme un clou»¹*, la mère de l'auteur, l'était aussi comme nous le montrent certaines photos².

Le narrateur, relate aussi les moments de partage et de complicité du fils et de sa mère :

«les souliers de mon père et sa canne font un bruit que Mère m'apprend à reconstituer, la nuit...Père veille. Il dit que c'est son travail : nous l'attendons patiemment, j'ai appris l'alphabet français à ma mère, sur la petite table entourée de coussins...quand je menace de dormir, Mère me fourre une pincée de tabac à priser dans les narines, ou bien elle va chercher la grosse louche pour interroger l'avenir»³

Par ailleurs, Mustapha raconte l'épisode le plus sombre de sa vie : la folie de sa mère après le 8 mai 1945. Persuadée que son fils est mort, comme le fut certains membres de sa famille à Guelma, elle perd la raison. Le passage du roman décrit parfaitement le désarroi de son fils Mustapha ayant appris la triste nouvelle à sa sortie de prison :

¹ Kateb Yacine, *Nedjma*, *op.cit.* . p.198

² Voir annexes

³ *Ibid.*, p.201

« Notre cour est déserte. Personne à ma rencontre. Mère a laissé périr le rosier. Elle accourait vite autrefois, savait me tendre une tasse de café miraculeusement prête. Pourquoi n'entends-je pas la canne de mon père? Mes sœurs ne se cachent pas derrière la porte, n'observent pas si ma moustache a poussé, si ma valise est lourde de cadeaux. Dans son lit, mon père retient ses gémissements. Il reconnaît mon pas. Étreinte muette. Visage brûlant, barbe, chemise sale, morceau de pain sec. »¹

Ce passage décrit alors l'effondrement de toute une famille après la folie de la mère Ouarda, une rose fanée à présent. D'ailleurs l'onomastique est lourde de sens, n'importe quel lecteur averti comprendra que le choix du prénom n'est jamais fortuit : *« Elle s'appelle Ouarda, Rose, y a une chanson sur elle »*² dit Mustapha. Nous ne connaissons pas la chanson mais le poème dédié à la mère de l'auteur intitulé « La Rose de Blida » dans lequel il lui rend un hommage (ainsi qu'à F. Fanon) est émouvant :

*« En souvenir de celle qui me donna le jour
La rose noire de l'hôpital
Où Frantz Fanon reçut son étoile en plein front
Pour lui et pour ma mère, la rose noire de l'hôpital
La rose qui descendit de son rosier
Et pris la fuite »*³

L'image de la mère aliénée hante l'auteur, à tel point qu'elle va investir, quelques années plus tard un autre genre littéraire : le théâtre que nous analyserons ultérieurement. Mais avant cela, nous avons remarqué que lorsque la mère s'absente de la narration, une présence féminine remplit

¹ *Ibid.*, p.225-226.

² *Ibid.*, p.200

³ Rapporté par Ghania Khelifi dans *Kateb Yacine éclats et poèmes*, Alger, Ed ENAG, 1990. p.13

aussitôt ce vide. Les quatre personnages principaux vont tous se retrouver et se concentrer sur Nedjma qui comble les absences.

Les nombreuses études consacrées au personnage Nedjma, ont toutes prouvé l'importance indéniable de l'héroïne katébiennne. Sa force réside dans sa capacité à donner des ressorts à la narration, à éclater le récit à «*bouleverser les plans*» dira l'auteur, à faire agir et réagir. Tel un astre en orbite, elle exerce sa force attractive, obligeant tous les autres personnages à tourner autour d'elle sans la quitter vraiment. Et l'amante tant désirée dans le roman passe de texte en texte, de genre en genre, son omniprésence lui octroie alors une consécration totale. L'héroïne de Kateb joue presque tous les rôles d'amante inaccessible, elle endosse le rôle de veuve dans le théâtre et de mère (d'Ali fils de Lakhdar) changeant à chaque fois, de fonction diégétique sans que cela n'altère réellement «son importance hiérarchique» selon l'expression de Ph.Hamon.

Nedjma l'amante dans le roman sera davantage sacralisée en campant le rôle de mère. La présence maternelle se transforme alors en puissance maternelle puisque cette fonction est accordée au personnage le plus emblématique de toute œuvre littéraire de Kateb.

C'est donc, dans le théâtre que le lecteur fera la connaissance de Nedjma la mère d'Ali. Ne pouvant jouer un rôle important dans le roman, vraisemblablement à cause de son immaturité, son inconscience, sa froideur parfois et ses moments d'égoïsmes, l'auteur attendra le théâtre pour proposer au lecteur cette autre facette de Nedjma. Les pièces donnent à voir, en effet, l'inconditionnel amour maternel qu'on peut donner à son enfant.

C'est dans la dernière scène du *Cadavre encerclé* que Nedjma apparaît en mère pour la première fois et de manière très furtive, tandis que la pièce *Les Ancêtres redoublent de férocité*, accorde plus de place à Nedjma-

mère, celle-ci n'est autre que la Femme Sauvage qui élève seule son fils, qui apprivoise un vautour et lui donne le nom de son défunt mari Lakhdar.

Ce faisant, Le texte favorise le rapprochement avec la propre mère de l'auteur. L'image de celle-ci démente qui devient obsédante, est accordée à la Femme Sauvage et plusieurs passages de la pièce insistent sur le caractère étrange de la veuve ; Tahar l'un des personnages de la pièce la décrit en ces termes :

« Une drôle de femme... Elle est toujours fourrée avec son fils, un petit voyou, dans un ravin...On appelle ça le ravin de la femme sauvage. Oui, on dit des tas de choses. Elle aurait même apprivoisé un vautour...Renseignez-vous. On vous racontera l'histoire du vautour qui vient la voir et à qui elle a donné son nom...»¹

Le choix du nom accordé à la femme (Nedjma) dans cette pièce est loin d'être anodin, plus loin le texte s'obstine à mettre l'accent sur l'étrangeté de cette héroïne :

« A l'ombre d'un oranger sauvage dont les fruits jonchent le sol caractérisant le lien tragique en tant que climat, une femme échevelée, pieds nus, ne quittant pas son voile noir, e sorte qu'on ne distingue ses traits que par éclairs, lorsqu'elle l'anime... Coryphée (montrant la femme): et la voici, Elle encore sans l'empire du démon !»²

Et l'image de la mère démente hantant *Le Cercle des représailles*, on la retrouve, dans une autre pièce *La poudre d'intelligence*. Cette farce raconte l'un des épisodes biographiques de l'auteur. Le texte dévoile alors que

¹ Kateb Yacine, *Les Ancêtres redoublent de férocité*, op. cit. p.13

² *Ibid.*, p.132

derrière Ali fils de Nedjma alias La femme sauvage se cache Kateb Yacine et sa propre mère. Le texte de la farce transpose alors une anecdote vécue dans l'enfance par Kateb Yacine lui-même : *«les ancêtres nous ont prédit que...Ma mère m'a offert un petit vautour capturé vivant...aussi»*¹

C'est alors que nous comprenons que derrière chaque présence de Nedjma/ La femme sauvage, dans *Le Cadavre encerclé*, se cache l'image d'une mère démente : la mère de l'auteur. Kateb Yacine joue le rôle d'Ali : fils de Nedjma et de Lakhdar, orphelin vagabond qui raconte que :

«...depuis l'heure du rapt et de la fuite, et depuis, sans répit,

Je guette et j'assassine

Pour éloigner l'oiseau de l'ombre et l'ombre de l'oiseau

Et j'ai pleuré les larmes de la folie»

Ce passage émouvant nous fait partager le sentiment de l'auteur face à la folie de la mère qui n'a d'autre choix que de lui rendre hommage, lui dédiant les plus beaux et les plus tristes passages de son théâtre, leur théâtre, leur genre de prédilection puisque sa mère :

*«..était surtout douée pour le théâtre. Que dis-je ? A elle seule, elle était un théâtre, j'étais son auditeur unique et enchanté »*²

B- Salim Bachi et la puissance paternelle

Encore une fois, les textes du jeune auteur sont sur la trace de ceux de son prédécesseur, mais tout en se démarquant, et ce, par le choix d'une autre présence/puissance, non pas maternelle mais paternelle³. La figure paternelle

¹ *Ibid.* p.113-114

² Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, *op.cit.* . p.179.

³ Signalons que pour ce chapitre nous nous focalisons sur trois textes de l'auteur à savoir, *le Chien d'Ulysse*, *la Kahéna*, *Autoportrait avec Grenade*.

s'installe graduellement dans certaines œuvres et se transforme, peu à peu, en une constance qui lui confère une véritable puissance même si elle est dans la plus part du temps, contestée.

Toutefois, nous ne pouvons nier une présence féminine qui traverse certains textes de l'auteur, sans pour autant parler de puissance en ce qui la concerne puisque celle-ci reste moins présente que celle d'un père ou de son substitut.

1- Une image maternelle furtive

L'image de la mère des/du personnage(s) est quasi-absente dans les œuvres de cet auteur. Quelques passages dans *Le Chien d'Ulysse* lui sont dédiés, mais elle se dissipe aussitôt, chassée par la présence masculine, ou par celle d'un père qui, souvent, n'est pas toujours valorisée.

Dans son premier roman, le seul texte parmi ceux que nous allons analyser pour traiter ce sujet de puissance et exposant l'image de la mère de manière explicite, le narrateur (et personnage principal) laisse deviner la relation conflictuelle qu'il entretient avec sa mère « *presque toujours enceinte* ». Celle –ci ne s'adresse à son fils que pour lui faire des reproches. Non sans tristesse, Hocine se confie au lecteur en rapportant ce que lui dit sa mère, cherchant sans doute une empathie de sa part, le héros confesse :

«...quand votre mère vous maudit parce que selon elle vous engloutissez la fortune familiale en dévorant comme un cannibale»¹

Ou bien encore :

« t'es comme l'ancien moudjahid, rumine ma mère, chaque soir, en déposant ma pitance. Tu vas nous ruiner »¹ déplore Hocine.

¹Bachi Salim, *Le Chien D'Ulysse. Op.cit.* . p.15

Ces quelques passages traduisent bien évidemment la nature de la relation qu'entretient Hocine avec sa mère, mais demeurent aussi les seuls qui inscrivent sa présence, plus que furtive, dans les romans de l'auteur.

Dans *Autoportrait avec Grenade*, texte qui recèle quelques repères biographiques de l'auteur –mais où l'authenticité des faits racontés demeure invérifiable- la mère est complètement absente. Aucun passage du récit ne l'évoque, seule revient, parfois, l'image de la grand-mère.

En effet, complètement absente de son premier roman, celle-ci s'installe confortablement dans *Amours et aventures de Sindbad le marin*, «Lalla Fatima» joue très bien le rôle de la grand-mère avec tout ce que cela implique. Ni menaçante, ni oppressante, l'image de la grand-mère est plus que positive, celle-ci représente la quiétude, l'assurance et la protection ; sa présence rassure et conforte l'auteur/ le narrateur. C'est ce que traduit ce passage d'autoportrait où Salim Bachi rapporte :

« je me souviens d'un hiver particulièrement rigoureux à Cyrtha, où il était tombé de la neige qui disparaissait avant d'avoir touché terre. Mes doigts me cuisaient tant il faisait froid. Je rendais visite à ma grand-mère en revenant de l'école. Elle était occupée à préparer de la galette sur un brasero à gaz. Je me souviens qu'il faisait très chaud dans la cuisine, son domaine, où elle régnait sans violence. Je m'y sentais bien, la douleur froide abandonnait mes articulations, s'éloignait de mon corps.»²

Dans *Autoportrait avec Grenade*, plusieurs descriptions flatteuses sont dédiées à la grand-mère, la plus significative, reste celle où Bachi explique qu'elle lui a légué, entre autres, l'amour pour ces contes orientaux. Il dit : «*ma*

¹ *Ibid.*, p.22

² Bachi Salim, *Autoportrait avec Grenade. Op.cit.* . p.20

grand-mère était une conteuse qui dérobaient les Mille et une nuits comme une sorcière, assurée de son pouvoir et de sa force»

Ce passage nous renvoie directement à Kateb Yacine et à sa relation avec sa mère qui «...était surtout douée pour le théâtre. Que dis-je ? A elle seule, elle était un théâtre. J'étais son auditeur unique et enchanté... »¹

La grand-mère de Bachi serait-elle sa muse comme l'a été la mère de Kateb Yacine qui lui a donné «*le goût du verbe*» et l'amour du théâtre au point d'en faire son métier ? En tout état de cause, la présence de ces contes orientaux dans *Amours et Aventures de Sindbad le marin*, conforte l'idée de la muse et octroie à la grand-mère une place de choix.

C'est dans *Amours et Aventures de Sindbad le marin*, que l'on mesure le mieux le rôle de la grand-mère pour le personnage principal. Munie de plus d'actions et d'interventions, celle-ci jouera pleinement son rôle de protectrice. Presqu'effacée au début du roman, celle-ci se transforme et se métamorphose en une créature surhumaine lorsque son petit fils est en danger et qu'il faut intervenir pour le protéger :

« *-Laisse mon petit-fils tranquille !*

-Sindbad ?

- Tu m'as bien comprise. Toi et ton chien laissez-le en paix !

*Il est innocent. Il a déjà tout perdu. C'est un homme brisé.»*²

L'image de la grand-mère est en effet, à l'encontre de celle de la mère. Toutefois sa présence est loin d'être une puissance.

Une autre présence féminine se dispute avec la grand-mère l'espace textuel de Bachi : c'est le personnage Samira, qui est l'une des plus importantes figures féminines de part sa fréquence dans la narration. En effet, plusieurs

¹ Kateb Yacine, *Le Polygone Etoilé. op.cit.* . p.179

² Bachi Salim, *Amours et aventures de Sindbad le marin, op.cit.* . p. 266

passages lui sont dédiés dans différents textes: le *Chien d'Ulysse*, *la Kahéna*, et *Autoportrait avec Grenade*. Samira, héroïne tant aimée par Hamid Kaïm, se dérobe à chaque fois, ce qui la rend davantage désirée. Cette présence répétée dans plusieurs textes de l'auteur et son histoire d'amour impossible avec Hamid Kaïm (puisque rappelons-le: Samira est mariée au commandant Smard) nous permettent de faire le lien avec Nedjma de Kateb Yacine. L'analogie s'arrête là, car contrairement à l'héroïne de Kateb, Samira ne joue nullement un rôle important ou décisif, au contraire, celle-ci subit les actions des personnages masculins, elle ne les dicte pas, elle n'impose pas sa présence, contrairement à Nedjma qui exerce une force attractive sur les personnages les plus importants du roman. Allant de Si Mokhtar et de ses fréquents déplacements de Constantine à Bône et de Bône à Constantine, de son projet d'aller vivre avec elle et Rachid au Nadhor, sans oublier les quatre amants: Lakhdar, Mourad, Mustapha et Rachid et bien entendu son mari Kamel.

Samira ne connaît pas le même destin que son homologue katenienne. Elle passe, certes, de texte en texte (nous pensons aux romans: le *Chien d'Ulysse*, *la Kahéna*, et *Autoportrait avec Grenade*) mais n'exerce nullement d'actions significatives sur les personnages.

D'ailleurs, dans la *Kahéna*, Samira explique bien sa position de « prisonnière » subissant les actions de Hamid Kaïm ;, celle-ci nous fait part de ses impressions et dit :

«n'était-il pas capable de tous les subterfuges pour me retenir dans ses rets? Il me faisait l'effet d'une Schéhérazade de pacotille, et moi, femme, je devenais son roi, son amante au bras suspendu»¹

¹ Bachi Salim, *La Kahéna*, op.cit. . p.91

Dotées de moins d'actions que les autres personnages masculins, la grand-mère et Samira ne peuvent être le substitut de la mère, et encore moins incarner la puissance maternelle, inexistante dans toute l'œuvre. Mais déjà, dès les premières pages du roman, le narrateur ne déclare t-il pas : «*j'en veux à ma mère, à mon père aussi...*» ?

Cette confession de Hocine explicite le lien qui le rattache à sa mère et à son père. En effet, ces aveux chargés de reproches à l'égard des parents, expliquent, d'emblée, l'absence de la mère dans le récit et nous prépare à une relation conflictuelle avec le père dans le *Chien d'Ulysse*.

2- l'image constante du père

Se basant sur le même texte de l'auteur, nous avons noté qu'il y a une puissance paternelle. En effet, la présence du père du/des personnage(s) est quasi-constante dans les œuvres de Bachi, même si elle n'est pas toujours valorisée. En fait, c'est une présence/absence puisque l'image paternelle apparaît puis se disloque peu à peu dans la diégèse.

Toutefois, lorsque celle-ci disparaît, elle est, aussitôt, remplacée par un substitut. Une figure masculine prend le relais, et endosse le rôle du père absent. Dans le *Chien D'Ulysse*, la pseudo-présence du père, pousse Hocine à le remplacer par un substitut. La raison est sans doute liée à l'absence du père qui se dérobe à cause de son travail. Mais, nous remarquons que l'image du remplaçant n'est pas moins écorchée.

Le père de Hocine dans *le Chien d'Ulysse* est présent sans y être vraiment. La journée, le héros sort de chez lui dans le vacarme : les reproches et les injures de sa mère accompagnent ses pas jusqu'à la porte de la maison et le soir en rentrant, son père est déjà parti travailler et rentre souvent à

l'aube, lorsque son fils dort : *«l'ancien moudjahid, mon père, nouveau comme un olivier, la face tannée, dépose son barda et, alerte ; rejoint sa femme endormie, au fond du couloir, près de la cuisine.»*¹ relate Hocine.

Le fils et le père se croisent rarement, ne se parlent presque jamais, le seul échange de communication est le bruit fait par l'un en rentrant à l'aube et entendu par l'autre à moitié endormi.

Quelques pages plus loin, Hocine entame une description rudimentaire de son père, on apprend que :

*«...l'ancien moudjahid, mon père, s'est offert toutes les licences qu'on leur accorde pour services rendus à la nation, ce lupanar tenu par des maquereaux galonnés. Les passe-droits en poche, il a donc monté sa société de construction. Ce fut une banqueroute mémorable. Selon ma mère, sa générosité l'aurait perdu.»*²

Ce passage assez court, parlant furtivement du père dévoile l'échec de l'un et la déception de l'autre.

Par ailleurs, nous avons noté que les extraits peu nombreux qui décrivent l'ancien moudjahid ne sont guère élogieux. Pourtant, quelques pages plus loin Hocine semble être décidé à nous le présenter amplement. Il donne avec détails certains aspects de la vie de son père qui devraient le rendre fier, car celui-ci ancien héros de la révolution *« a participé à la guerre de Libération. Il était très jeune. Agent de liaison dans le Djebel je m'étonne qu'il ait survécu aux ratissages de l'armée française. Lui et d'autres anciens*

¹ Bachi Salim, *Le Chien d'Ulysse. op.cit.* . p.19

² *Ibid.*, p.22

combattants, habitants du quartier, ont été recyclés dans la lutte antiterroriste. Les patriotes.»¹

L'héroïsme du père produit chez l'enfant le sentiment contraire, car Hocine souffrant sans doute de son absence, achève son récit en disant «*Quoiqu'il en soit, mon père est un con. Il n'a que le FLN à la bouche. Ce ramassis de brigands, guère plus reluisants que leurs double monstrueux, constitue pour lui la seule référence acceptable*»²

Le principal reproche du fils devient plus précis et se confirme. L'extrait suivant lève le voile sur la présence/absence du père, pour qui, la famille passe au second plan, car : «*ses fonctions maintenant biologiques ou guerrières*»³ dira Hocine avant d'ajouter : «*...passe ses journées dans les cafés du quartier, rentre pour se nourrir, engrosse ma mère, et part en chasse la nuit tombée avec ses amis horlogers*»⁴

Les reproches du fils deviennent « légitimes ». En effet, pour Hocine, le père a failli à son devoir, en sacrifiant ses enfants et sa vie de famille pour servir le pays. Ceci explique d'une part la raison pour laquelle Hocine en parlant de son père commence sur plusieurs passages en le nommant «*l'ancien moudjahid*», et ensuite «*mon père*». Le héros a donc voulu mettre l'accent sur les centres d'intérêts de son père : d'abord son travail ensuite son rôle de père de famille. Une façon de dire qu'il est plus soucieux de sa patrie que de sa propre famille.

¹ *Ibid.*, p.31

² *Ibid.*, p.31

³ *Ibid.*.p.31

⁴ *Ibid.*.p.31/32

Attristé puis en colère, Hocine se confesse, puis se venge, en présentant, à chaque fois que l'occasion se présente, une image dévalorisante de son père qui « ...n'a plus de conscience politique qu'un moineau. »¹

Tout ceci constitue plus d'une raison valable qui a poussé Hocine à jeter son dévolu sur un substitut qui aura la tâche de combler le vide créé par l'absence du père.

Ce rôle est investi par Hamid Kaïm qui comblera tous les vides, car celui-ci est tout le temps présent aux côtés de Hocine et de Mourad dans le *Chien d'Ulysse* et même au-delà, puisque nous le retrouvons dans plusieurs autres œuvres. Son omniprésence lui octroie donc une puissance.

De substitut du père, il jouera le rôle de personnage principal et ensuite celui de confident. Ceci nous amène à nous focaliser sur quatre textes différents de l'auteur où Hamid Kaïm est omniprésent : *Le Chien d'Ulysse*, *la Kahéna*, *Autoportrait avec Grenade* et *les Douze contes de minuit*.

Hamid Kaïm apparaît pour la première fois dans *Le Chien d'Ulysse* et jouera le rôle de personnage secondaire, toutefois, nous constatons que son importance s'accroît à mesure que l'on avance dans le récit : des passages entiers sont consacrés à sa vie et plusieurs pages étalent son journal intime et nous font part de ses sentiments, ses angoisses et ses déceptions. Ses voyages en compagnie de Ali Khan sont relatés ainsi que son histoire d'amour avec Samira. Son importance atteint son paroxysme lorsqu'il remplit le rôle de substitut du père de Hocine.

Cependant, l'image du substitut proposée par le texte n'est pas moins écorchée que celle du vrai père. Nous dirons même qu'elle est, régulièrement, dévalorisée.

¹ *Ibid.*.p.32

Le remplaçant du père subit plusieurs échecs, Hamid Kaïm est un : «...journaliste à la manque» (p.234) dit le commandant Smard. Il ne parvient pas à garder son unique amour : Samira:

*«Dans l'appartement de Khan, Hamid Kaïm nous confia qu'il avait abandonné sa fiancée, Samira. Des amis les avaient prévenus d'une descente de la force militaire. Il avait fui l'université avec Ali Khan.»*¹

Plusieurs échecs anéantissent Hamid Kaïm. Le lecteur a le sentiment que celui qui tient le rôle du substitut est en train de survivre au lieu de vivre, et pour cause, le texte nous présente un personnage las de sa vie et de son pays, complètement désespéré. Hamid Kaïm ne croit plus en rien :

*«Depuis les événements d'octobre 1988 et peut être même avant, pour Hamid Kaïm, la vie se paraît d'une nouvelle forme d'absence, une plus grande solitude portée chaque jour :un fardeau. Il regardait vers cet avenir que l'on disait sien et n'y distinguait pas même les prémisses d'une espérance. Il avait vécu, aimé, mais cela n'était plus, il fallait en convenir. Il se contentait maintenant de faire son devoir, se disait-il pour éviter de sombrer dans la mélancolie.»*²

Le peu d'espoir qu'il lui restait s'est volatilisé après l'attentat qui coûta la vie au défunt président Boudiaf «je sus qu'il n'aurait plus rien à attendre de ce pays affolé...»³ confesse Hamid Kaïm.

Son pessimisme finit par déteindre sur Hocine et Mourad qui veulent pourtant s'en sortir ne serait-ce qu'en quittant le pays. On comprend plus tard que Hocine a choisi le mauvais substitut. Kaïm continue à confesser son

¹ Ibid..p.96

² Ibid..p.135

³ Ibid..p.138

pessimisme, «*un désenchantement progressif*» finit par envahir les deux jeunes gens : «*les dits de Kaïm commencèrent à distiller leur poison*» dira Hocine. En effet, l'influence de Hamid Kaïm sur le héros du *Chien d'Ulysse* est considérable, elle produit plus d'effet sur lui que sur son ami Mourad :

«*Il restait le gamin que j'avais abandonné cet après-midi, amoureux de la femme de son professeur, écrivant des textes sans conséquence.*»¹ raconte Hocine jaloux de son insouciance.

Dans cette optique, le héros du *Chien d'Ulysse*, commence à mesurer la gravité de la situation, ses espoirs s'anéantissent peu à peu au contact de Hamid Kaïm et ses propos produisent un effet néfaste :

«*Les dits de Kaïm sont à l'origine de mon errance actuelle. Et sans doute l'impuissance où je me trouvais de revenir sur mes pas, d'ordonner ma marche afin qu'elle me conduisit chez les miens... J'avais acquis la certitude de ma dissolution prochaine. Toutefois, je continuais ma marche*»²

Kaïm finit par représenter la négation : «*son récit me poursuivait comme une malédiction*»³

Hamid Kaïm est doté de toutes les caractéristiques d'un antihéros, il remplit certes, son rôle de substitut puisque l'absence paternelle dont souffrait Hocine, est largement comblée par la présence de Kaïm son omniprésence devient parfois oppressante.

Cependant, son influence sur Hocine devient néfaste. En effet, Hamid Kaïm, un défaitiste accompli, anéantit le peu d'espoir et de rêve qu'avait

¹ *Ibid.* p.207

² *Ibid.*, p.207

³ *Ibid.*, p.235.

Hocine. Le substitut finit par devenir un mal au lieu d'un bien. Hocine n'a d'autre choix que d'accepter cette présence contraignante.

Hamid Kaïm, l'antihéros pourvu d'une fonction pourtant importante, est sans cesse dévalorisé, son image est déconsidérée à chaque occasion. Sa présence produit gêne et contestation. Sa banalité devient évidente, Hocine dira à ce sujet : «*Hamid Kaïm, un homme comme les autres*»¹

Portrait dérisoire pour un substitut du père ! Hamid Kaïm est affublé des pires qualificatifs. Il est défaitiste. Il manque d'ambitions, en fait il n'en a plus, et les échecs se succèdent dans sa vie amoureuse, professionnelle...etc. Hamid Kaïm suit finalement le même parcours paternel dont l'image n'est guère plus valorisante.

Cette image négative de Hamid Kaïm le poursuit dans *la Kahéna*, dans *Les Douze contes de minuit* et dans *Autoportrait avec Grenade*. Les mêmes caractéristiques de Kaïm sont patentées.

En effet, dans *La Kahéna*, malgré le premier rôle qu'il occupe dans la diégèse, Hamid Kaïm, «journaliste à la manque» n'a pas de lecteurs, pour élucider les secrets du journal de Bergagna, Hamid Kaïm s'invente alors un lectorat fictif : «*ici dans la maison de Louis Bergagna, face à des miroirs innombrables qui lui tenaient lieu de public ?*» (*La Kahéna* p.159 ed Barz)

Kaïm essaie de remonter aux sources, de percer le secret du journal de son père et du colon.

L'échec le poursuit encore dans *Les Douze contes de minuit*, dans le chapitre intitulé «*Icare et le minotaure*» qui est entièrement réservé à Hamid Kaïm. Le même portrait que dans *Le Chien d'Ulysse* est dressé, Kaïm étale ses peurs et ses angoisses. Il rêve déjà de sa propre mort :

¹ *Ibid.*, p.225

«Hamid Kaïm, écrivain. Mon meurtre ne sera pas élucidé. Qu'importe ! On l'imputera à la horde barbare qui égorge(...) Ma mort sera noyée dans la violence et le tumulte (...) Un intellectuel est mort, «sauvagement assassiné», titreront les journaux demain. J'en sais quelque chose.»¹

L'insignifiance du personnage est de nouveau pointée du doigt. L'absence d'estime pour soi devient récurrente dans cette nouvelle. Quelques passages plus loin, la dévalorisation atteint son paroxysme : «*Hamid Kaïm, tu es mort...Ta mort n'est pas exemplaire.*»². Le narrateur achève son récit avec une phrase qui en dit long sur ce qu'il pense de lui-même : «*moi, l'écrivain en manque d'inspiration*»³

Conscient et las du rôle qu'on lui a attribué, Hamid Kaïm demande clairement à son auteur de le libérer. En effet, dans *Autoportrait avec Grenade*, nous assistons à un agacement de la part de Kaïm qui demande à son auteur de le laisser partir. Requête qui sera aussitôt rejetée par Salim Bachi. Nous comprenons que ce personnage a été inventé pour, d'une part et de manière officielle, combler le vide du père, et d'autre part de manière implicite représenter tout ce que le narrateur, le personnage et l'auteur refusent d'être : un journaliste raté, un écrivain en manque d'inspiration. D'ailleurs dans une interview, Salim Bachi l'affirme clairement : «*Hamid Kaïm est un écrivain raté, il ne fait pas d'œuvres, c'est aussi un militant politique déçu*»⁴

Quoi qu'il en soit, la présence constante de Hamid Kaïm et sa place dans la diégèse lui confère, malgré tout, une puissance, même si elle est constamment contestée par le personnage principal ainsi que par son auteur.

¹ Bachi Salim, *Les Douze contes de minuit. op.cit.* . p.153

² *Ibid.*, p.153

³ *Ibid.*, p.154

⁴ Entretien avec l'écrivain Salim Bachi à l'Ecole Normale Supérieure de Paris, *op.cit.* .

C'est en dévoilant la présence du substitut dans d'autres textes de l'auteur que nous sommes parvenue à conclure que c'est moins la personnalité même de Hamid Kaïm qui est en jeu, que le rôle qui lui a été conféré. La faille est dans le rôle du substitut paternel, c'est lui qui est par essence «négatif». En effet, celui qui s'en approche se voit attribuer les pires qualificatifs. En effet, dans *Tuez-les tous* et *Moi, Khaled Kelkal*, deux personnages vont jouer le rôle du substitut pour les deux terroristes : Seif El Islam et Khaled Kelkal.

Les deux substituts paternels qui ont pour charge de diaboliser les deux victimes se nomment Khalid dans *Tuez-les tous* et Khélife dans *Moi, Khaled Kelkal*. Notons que le deuxième substitut le bien nommé Khélife signifie «remplaçant» en français. Nous comprenons alors que l'onomastique n'est pas choisie au hasard. Par ailleurs, le rôle du substitut est, dans ces deux romans, davantage néfaste que celui des premiers textes. En effet, si le substitut du père incarné par Hamid Kaïm était surtout négatif sans être très dangereux pour le personnage, celui des deux terroristes est fatal entraînant leur perte : la mort violente du personnage. À chaque personnage de l'auteur correspond un substitut paternel, mais ce rôle est porteur de malédiction pour celui qui l'incarne comme pour celui qui le réclame.

Conclusion partielle

A chacun sa puissance : chez Kateb Yacine elle est plutôt maternelle même si l'image et la présence paternelle n'est pas dévalorisée ou contestée chez l'auteur de *Nedjma*. C'est la puissance féminine qui l'emporte de loin, la mère devient une image obsédante au point que chaque présence féminine est hantée par l'image maternelle, contrairement à Salim Bachi où celle-ci est complètement écartée.

Toutefois, c'est peut-être son absence qu'il faut interroger. La mère occupe peut être une trop grande place dans la vie réelle au point d'occulter

complètement celle du père. La fiction lui redonne finalement la place qu'il devrait occuper. Un passage dans *Tuez-les tous* peut être une clé interprétative concernant l'absence lourde de sens de la mère. Le personnage rapporte qu'il n'a pas connu sa mère morte en couches pour ensuite démentir et révéler que c'est un mensonge souhaité. Un autre passage nous renvoie à une image qui devient récurrente chez l'auteur : la relation conflictuelle qu'entretiennent la mère et l'enfant, et qui nous renvoie directement à celle de Hocine et sa mère dans *Le Chien d'Ulysse*. Ce passage est, peut-être, une réponse à l'absence maternelle dans les textes de Salim Bachi :

« Il se souvenait de sa mère, non elle n'était pas morte en couches, elle ne l'avait pas épargné, il aurait tant aimé qu'elle se taise éternellement, elle qui ne prenait pas au sérieux ses crises d'asthme quand sous ses yeux, il étouffait... »¹

¹ Bachi Salim, *Tuez-les tous*. *op.cit.* . p.82

CHAPITRE II

L'HERITAGE SPATIAL ET SA MISE EN TEXTE

S'il fallait classer par ordre d'importance les héritages que les deux écrivains de notre corpus ont en partage, c'est l'héritage spatial qui l'emporte. Et ce, avec les deux villes : Constantine et Annaba.

Cet héritage revient avec une nette récurrence dans les écrits des deux auteurs. En les inscrivant, avec insistance, dans leur trame narrative, ces villes de prédilection finissent par être de vraies « *sœurs jumelles* » pour l'un et de n'en faire qu'une chez l'autre.

1- Villes de prédilection

Kateb et Bachi accordent à ces « *sœurs de splendeur* »¹ une importance narrative et une attention particulière. Leur omniprésence est telle qu'elles deviennent obsédantes, pour les deux auteurs d'une part, et d'autre part éclipsent la présence d'autres villes citées dans leurs écrits comme Sétif ou Alger qui passent au second plan.

Le choix de la présence répétée de Constantine et de Bône chez Kateb est plus que légitime. En effet, pour Kateb, Constantine est le lieu de sa

¹ Kateb Yacine, *Nedjma*, *op.cit.* . p .172.

naissance qui lui a été confisqué par l'administration et la famille dès sa naissance, car il fut enregistré par son grand-père maternel sur les registres de l'état civil de Condé-Smendou, actuel Zighoud Youcef¹: *«je vis le jour à Constantine en chambre verte dans la Casbah, face à la caserne, tout au fond de l'impasse n°7...»*

La ville est omniprésente dans ces œuvres, elle revient comme un « lieu obsédant ». Dans *Nedjma*, l'espace Constantine occupe une place de choix : elle est située au cœur du roman et dix-sept chapitres lui sont consacrés : *«Dépassant le simple rôle qu'une ville peut jouer dans l'organisation spatiale narrative, Constantine est porteuse de sens, de messages profonds qui laissent penser que sa relation à l'écrivain est distinctive à l'image de son site»*²

Avec cet énoncé : *« Je vais à Constantine, dit Rachid »*, la narration quitte le village pour s'installer dans cette ville. Un autre espace se dévoile à nous, celui de Constantine, la ville natale de Rachid.

Dès le dixième chapitre de la première partie, l'auteur fait déambuler son personnage dans les lieux emblématiques de la ville. Ainsi Constantine est facilement identifiable grâce aux endroits tels que : La Brèche, le Boulevard de l'abîme, le Fondouk, etc. Les déplacements de Rachid à Constantine nous embarquent dans une sorte de promenade guidée. Celle-ci offre une vision complète de la ville, permettant ainsi au lecteur qui ne connaît pas Constantine, de la découvrir, et au lecteur qui la connaît, de la redécouvrir car le narrateur donne à cette ville une image autre.

Certains lieux sont cités par leurs noms, tels que : Sidi Mabrouk, la Casbah, la Medersa, la Brèche, le Boulevard de l'abîme, le Koudia ; d'autres par allusion ou par métaphore, comme :

¹ Kateb Yacine déclare à Algérie Actualité ; avril 1967.

² Nedjma Benachour-Tebbouche, *Constantine et ses romanciers*, Constantine, Ed Média-Plus, 2008, p.215.

« *Le roc, l'énorme roc, trois fois éventré par le torrent infatigable qui s'enfonçait en battements sonores, creusant obstinément le triple enfer de sa force perdue, hors de son lit toujours défait, sans assez de longévité pour parvenir à son sépulcre de blocs bouleversés : cimetière en déroute où le torrent n'était jamais venu rendre l'âme, ranimé bien plus haut en cascades inextinguibles, sombrées à flanc d'entonnoir, seules visibles des deux ponts jetés sur le Koudia...* »¹

On reconnaît facilement le Rhummel qui devient le « *torrent infatigable* » mais aussi « *les deux ponts jetés sur le Koudia* », allusion aux deux ponts de Sidi Rached et de Bab-el-Kantara.

Même procédé narratif pour le pont de Sidi M'Cid qui devient : « *Rocher surpris par l'invasion de fer, d'asphalte, de béton, de spectres aux liens tendus jusqu'aux cimes du silence...* »²

Il nous semble alors que l'auteur n'a pas pu faire autrement que de les citer par métaphores, car les citer par leurs simples appellations serait leur ôter une part de leur magie.

Certains de ces extraits sont présents pour remplir une fonction précise. Ainsi l'auteur fixe son personnage Rachid dans un fondouk, lieu qui devient propice à l'oralité : le journaliste venu enquêter sur la mort de Ricard « *se préparait, depuis son entrée, à prendre des notes mais ne le faisait pas* »³, laissant place à la parole délirante de Rachid sur l'histoire de la tribu Keblout et sur Si Mokhtar, qu'il relate sous le mode de la transmission orale.

Quant au Rhummel, nous remarquons qu'il occupe une place très importante pour le narrateur Rachid. Enfant, le Rhummel était son lieu de refuge et de tranquillité : « *Je*

¹ Kateb Yacine, *Nedjma*, *op.cit.* . p. 143.

²) *Ibid.* , p. 144.

³) Kateb Yacine, *Nedjma*, p. 167.

me souviens de mon aventureuse enfance, vrai, j'étais libre, j'étais heureux dans le lit du Rhummel, une enfance de lézard au bord d'un fleuve évanoui.»¹

Adulte, le personnage et le Rhummel finissent par n'en faire qu'un : «[...] Pseudo-torrent vaincu par les énigmes du terrain, de même que Rachid, fils unique né à contretemps d'un père assassiné avant sa naissance...»²

Même l'histoire de leur vie semble être similaire et partagent la même destinée :

« Et Rachid n'était plus qu'une ombre sans fusil, sans femme, ne sachant plus que tenir une pipe, pseudo-Rachid issu trop tard de la mort paternelle, comme l'oued El Kebir ne prolongeant que l'ombre et la sécheresse du Rhummel, sans lui restituer sa violence vaincue, non loin de la grotte nuptiale où la Française confondit ses amants.»³

D'autres lieux tels que Sidi M'Cid dévoilent les traditions ou les rites constantinois. L'espace Constantine est situé au cœur du roman et dix sept chapitres sont consacrés à cette ville qui n'est autre que la ville natale de l'auteur.

Toutefois, un autre espace rivalise avec celui de Constantine. Cette deuxième ville que la narration, essentiellement dans *Nedjma*, rend inséparable de Constantine est Bône, d'ailleurs le narrateur Rachid l'atteste : *«Deux villes me sont chères : la ville où je suis né...et la ville où j'ai perdu le sommeil...»⁴*

En fait, l'importance de cet espace s'explique, en partie, par rapport au contexte biographique. L'auteur y a passé quelques années de sa vie, qui l'ont profondément marqué et seront décisives pour sa carrière professionnelle. La première expérience littéraire, son recueil de poésie intitulé *Soliloques*, a été

¹) *Ibid.*, p. 130.

²) Kateb Yacine. *Nedjma*, p. 168.

³ *Ibid.*, p. 170.

⁴ *Ibid.*.163.

publié dans l'imprimerie du Réveil bônois en 1946. C'est aussi la ville où il a réellement «perdu le sommeil» pour y avoir vécu son premier grand amour avec sa cousine Zoulikha, déjà mariée. Cette relation impossible est une déchirure pour Kateb, son histoire est transposée dans le roman *Nedjma*.

Cet attachement affectif à cette ville dans la réalité explique sa récurrente présence dans sa fiction.

La ville de Bône fait son apparition à partir du huitième chapitre de la deuxième partie du texte. Les personnages principaux quittent leurs villes respectives pour s'installer à Bône (à l'exception de Mourad qui a toujours vécu dans cette ville).

Les quatre personnages principaux se rencontrent à Bône pour la première fois, et Bône se dévoile petit à petit. Les endroits sont cités mais pas décrits : la colonne Randon, la Corniche, Beauséjour, la Seybouse, la Place d'armes...

Mais Bône reste surtout le lieu du regroupement. Celle-ci permet aux quatre personnages de se rencontrer et de devenir amis, mais aussi de se rassembler autour de Nedjma, en premier lieu, et autour d'un travail par la suite, avant de se séparer après les incidents du chantier. Cet espace est paradoxalement celui du regroupement, de la séparation et donc de l'éclatement.

Ces deux villes qui se partagent presque équitablement l'espace narratif du texte rappellent le destin de leur héroïne. Nedjma Benachour note dans son essai: «*Le va-et-vient entre ces deux villes et leur passé/histoire se fait sur une toile de fond de laquelle se détachent les différentes quêtes. Mais ces deux cités, celles du présent et du passé (Cirta, Hippone) rendent compte de la gloire et du déclin...*»¹

¹ Nedjma Benachour-Tebbouche, *Constantine et ses romanciers*. op. cit, p.211.

Pour Salim Bachi, comme nous l'avons précisé plus haut, ces « sœurs de splendeur »¹ vont se fondre et se confondre pour n'en faire qu'une avec une troisième ville qu'est Alger, elles donnent, alors, naissance à une ville imaginaire qui est une pure invention de l'auteur nommée Cyrtha². Elle rappelle par son toponyme phonétique, Constantine, ancienne Cirta capitale de la Numidie.

Outre son nom, cette jolie « *agrammaticalité* »³lexicale renvoie le lecteur à Constantine en citant quelques endroits emblématiques de la ville tels que « le rocher », « les gorges du fleuve » la multiplicité des ponts et « l'hôpital du rocher ». Mais quand la mer surgit dans la narration, les pistes sont brouillées, on est projeté dans une autre ville algérienne qu'est Bône grâce à un indice référentiel : le meurtre tragique du président Boudiaf qui a eu lieu à Annaba (Bône). Parallèlement, le narrateur mentionne certains endroits propres à cette ville.

Chercher à dissocier deux villes que la narration aspire à réunir à tout prix est peine perdue. Cyrtha est un espace qui n'existe nulle part, hormis dans l'imaginaire de Bachi. Toutefois, elle puise ses traits Qdans trois villes algériennes que sont Constantine, Annaba et Alger. Cette ville est donc la somme d'un amalgame des villes citées, à la fois effectif et ambigu, de trois villes distinctes mais pourtant indissociables.

Annaba justifie sa forte présence dans l'œuvre de Salim Bachi, parce que l'auteur y a passé une partie conséquente de sa vie : il y a fait ses études universitaires et une expérience dans l'enseignement. La présence d'Alger est aussi légitime puisque c'est sa ville natale. Quant à la troisième ville, qui à

¹ Kateb Yacine, *Nedjma* p.182

² Alger ne fera pas l'objet d'une étude, notre analyse sera réservée à l'étude des deux importants espaces présents chez les deux auteurs.

³ Concept proposé par Michel Riffaterre qui l'a défini comme étant : « *Tout fait textuel qui donne au lecteur le sentiment qu'une règle est violée... Elle est sentie comme la déformation d'une norme ou une incompatibilité par rapport au contexte...* » M.Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979.

priori, n'a aucun lien biographique avec l'écrivain, devient problématique. En effet, la quasi-constance de cette ville intrigue et soulève plusieurs interrogations : Pourquoi spécialement Constantine ? Est-ce là les traces d'un hommage à son auteur algérien préféré Kateb Yacine ? Si oui, est-ce que ces deux villes bénéficient du même traitement textuel chez les deux auteurs ?

En fait la réponse aux deux premières questions nous est proposée par Charles Bonn dans son ouvrage *Problématiques spatiales du roman algérien*¹, qui explique ainsi que Constantine est un espace qui devient récurrent chez de nombreux écrivains algériens au point de rivaliser avec la capitale française : « *Paris est en même temps la ville étrangère...face au symbolisme de Paris, Constantine capitale de Ben Badis, deviendra donc un symbole culturel arabo-islamique valorisé, à forte dimension mythique...d'élection* »²

Ce même constat est à observer chez certains écrivains natifs de la ville de Constantine, comme Kateb Yacine, Malek Haddad, mais aussi chez d'autres écrivains qui ne sont pas nés à Constantine, tels que Rachid Boudjedra dans *l'Insolation*. Charles Bonn explique dans le même ouvrage que plusieurs villes algériennes sont, certes, récurrentes dans les textes algériens, véhiculant une même symbolique celle d'espaces emblématiques de l'identité par opposition à Paris qui représentent l'aliénation culturelle. Cependant, celle qui occupe la place privilégiée est Constantine. Il atteste que : « *... ces villes-emblèmes que le roman algérien oppose à Paris, ville parmi lesquelles Constantine tient la place la plus importante parce qu'elle est à la fois la patrie de Ben Badis et le symbole de la grandeur andalouse...* »³

¹ Charles Bonn, *Problématiques spatiales du roman algérien de langue française*, Alger : ENAL, 1986.

² *Ibid.*, p 36

³ *Ibid.*, p.37

C'est précisément ce « *symbole de la grandeur andalouse* » qui a conduit l'auteur en Espagne pour nous décrire l'Andalousie dans *Autoportrait avec Grenade*.

Constantine est donc l'une des rares villes algériennes qui prête son décor à de nombreux textes algériens et à de nombreux écrivains nostalgiques de la grandeur des ancêtres, du prestige d'antan et de la postérité que ne connaît guère la période actuelle.

Cyrtha trouverait-elle sa raison d'être dans les textes de Bachi par rapport à une influence katébiennne ? Serait-elle un subtil clin d'œil à Kateb Yacine devenu indissociable de sa ville natale ? En tout cas, nos lectures semblent confirmer cette hypothèse. En effet, Constantine/Cirta est devenue une « *ville de papier* » (p22) à force d'habiter les textes katébiens et même ceux des autres écrivains. Elle est un espace «sur-connoté» et devient inséparable de Kateb Yacine.

En outre, pour que cet espace soit «sur-connoté» il aurait fallu qu'il connaisse de prestigieuses transpositions littéraires. C'est précisément, ce qu'a connu Constantine chez Kateb mais aussi chez d'autres écrivains tels Rachid Boudjedra ou Malek Haddad.

De ce fait Constantine/Cirta prête son décor à de multiples textes de Bachi et de Kateb. C'est en ce sens que les auteurs et Constantine deviennent inséparables : «*Espaces humains et littérature sont indissociables ; imaginaire et réalité sont imbriqués ; le référent n'est plus forcément celui que l'on croit. En deux mots, ou en trots, c'est l'écrivain qui est devenu auteur de la ville*»¹

¹ Bertrand Westphal *La géocritique mode d'emploi*, Presses universitaires de Limoges PULIM, p.22

La relation intime qu'entretient Kateb avec sa ville natale est la même que certains écrivains ont avec leur ville de prédilection.

Bachi et son rapport à Cyrtha, rejoindrait-il cette pléiade d'écrivains «devenu auteur de [leur] ville», réelle ou fictive? Cyrtha est pour Bachi un lieu obsédant au point de prêter son décor à plusieurs de ses textes, sa pérennité est assurée. C'est ce qu'atteste son omniprésence dans son œuvre : le *Chien d'Ulysse*, *La Kahéna*, *Tuez-les tous*, *Moi Khaled Kelkal*, et *Autoportrait avec Grenade*.

L'auteur du *Chien d'Ulysse* et Cyrtha vivent la même relation qu'a connue Kateb avec Constantine. Cyrtha/Constantine et Constantine/Bône espaces binaires, mi-référentiels mi- imaginaires, connaissent-ils la même mise en texte ?

2 -Mise en texte des espaces

Nous avons remarqué que le traitement textuel de l'espace chez les deux auteurs prend, au départ, une direction différente pour ensuite converger, et ce, afin d'emprunter le même chemin. Dans son ouvrage *La géocritique mode d'emploi*, Bertrand Westphal précise que cette opération de transposition d'un espace dans la narration pourrait être regroupée en trois catégories distinctes, il précise que : «*comme tout site transposé en littérature entretiendrait essentiellement trois types de relations avec un référent qui renverrait au réel*».¹

La première est une relation de transposition signalée par un contrat toponymique (Constantine/Bône) ; la seconde est une relation de transfiguration revendiquée ou non ; et enfin, la troisième est une relation niant tout référent, toute souche toponymique.

¹ *Ibid.*, p.20.

Cette typologie des relations proposée par le critique rend compte d'une première différence : la transposition de l'espace narratif chez les deux écrivains diverge sensiblement.

Kateb Yacine et ses espaces Constantine/Bône, se situent plutôt dans la première catégorie. En effet, la ville natale de l'auteur et Bône, revendiquent leur contrat toponymique. Les noms des villes et leurs caractéristiques, ainsi que les lieux emblématiques sont bien présents, Constantine et Bône renvoient des espaces référentiels.

Bachi et Cyrtha correspondent à la deuxième catégorie proposée par Bertrand Westphal, celle d'une relation de transfiguration presque non revendiquée. En effet, si nous analysons l'orthographe de la ville imaginaire, nous comprenons que l'agrammaticalité de l'orthographe cache un désir précis, un refus à une identification strictement référentielle. Toutefois, les caractéristiques de la ville imaginée le rapprochent de ces trois villes référentielles. Ce lien inventé refuse le contrat toponymique puisqu'il participe à « *la perturbation des repères référentiels* »¹ et aspire en même temps à une pluralité de référentialité, en ceci qu'il puise ses traits dans trois villes réelles. Cette transfiguration est donc permise par la superposition de trois espaces différents et référentiels.

Cyrtha de Bachi est transfigurée car c'est un lieu superposé : « *la folie des hommes a voulu construire une ville –Cyrtha- à la fois sur un rocher en pain de sucre, au bord de la mer et sur une plaine : on s'y retrouve plus* »² et cette pratique n'est pas propre à Bachi :

« *Il arrive dans les textes romanesques modernes plusieurs lieux soient représentés simultanément en un même espace...des espaces multiples à la*

¹ *Ibid.* p.300.

² Bachi Salim, *Le Chien d'Ulysse*, *op.cit.* . p.24.

fois référentiellement fondés sur des endroits réels et imaginaires développés pour l'adjonction de lieux qui leur sont superposés»¹

Ainsi, la première mise en texte de l'espace rend compte d'un traitement textuel différent. Nous ne pouvons dire autant des autres mises en textes de l'espace chez les deux écrivains.

2/1- Actantialisation de l'espace

La lecture des textes lève le voile sur une première mise en texte commune aux deux auteurs. Nous remarquons ainsi une actantialisation de l'espace qui joue réellement un rôle dans leurs textes. Constantine/Bône, dans *Nedjma*, et Cyrtha se personnifient, graduellement, au fil de la lecture. Les espaces se voient attribuer une action, un destin et un rôle, au même titre qu'un personnage anthropomorphe.

Les villes sont aimées, désirées, trahies, envahies puis délaissées. Constantine chez Kateb atteint un tel degré d'actantialisation qu'elle se confond avec l'histoire de l'héroïne. D'ailleurs, Nedjema Benachour, relève plusieurs analogies entre le destin de Nedjma –personnage et celui de l'histoire de Constantine qui finissent par n'en faire qu'un :

«Ainsi, les divers qualificatifs de Constantine l'écrasante, brusque, persistante (...) qui soulignent l'aspect imprévisible de la ville, rappellent à tout lecteur du roman de Kateb Yacine le portrait de Nedjma quand la narration insiste sur la fugacité de sa personnalité. En effet, cette femme est, à la fois, astrale et ordinaire (...) L'image de la ville encerclée par les « quatre ponts » -les plus importants- ne suggère-t-elle pas celle de Nedjma aimée par les

¹ *Lieux superposés, lieux transposés : Proust, Joyce, Nabokov, Jean-Christophe Valvat, in La géocritique mode d'emploi, Presses universitaires de Limoges PULIM, p.203*

quatre amis avec l'exclusion du mari Kamel, personnage somme toute secondaire comme le sont les autres ponts»¹

La relation et le rapprochement est aussi très fort entre Nedjma le personnage et Bône. Nedjma Benachour explique plus loin que : *«En conclusion à ce lien profond que la narration de Nedjma octroie à l'espace et au personnage rappelons les itinéraires, d'une ressemblance troublante, de Constantine/Cirta, Bône/Hippone et de certains personnages, notamment Nedjma»²*

La même image est constatée pour Cyrtha. Cet espace mythique se voit attribuer une histoire, un rôle et une destinée. Les épithètes humains qu'on attribue généralement aux personnes s'affairent à qualifier cette ville qui est *«dressée contre le ciel»³* elle est *«grosse de tous les méfaits»⁴*, elle *«luit, dominant terres et mers infinies»⁵*; *«Cyrtha écoutait Seyf. Je percevais, derrière les grandes vitres du café, le souffle suspendu de la ville.»⁶*

Constantine/Bône, Cirta/Hippone de Kateb Yacine qui jouissaient de leur gloire d'antan, assistent presque impuissantes à leur déclin. A l'instar de ces sœurs de *«splendeurs et de désolation»⁷* *«connurent la grossesse puis le déclin»⁸*, Cyrtha de Bachi connaît le même sort : elle *«perd son lustre à présent»⁹*.

Leurs histoires se fondent et se confondent et nous sommes amenée à dire que c'est l'histoire d'une seule ville, d'un même lieu : *«Lieu de séisme et de discorde, ouvert aux quatre vents par où la terre tremble et se présente le*

¹ Nedjma Benachour, *Constantine et ses romanciers*, op. cit. p.211.

² *Ibid.*, p.211

³ Bachi Salim, *Le Chien d'Ulysse*, op.cit. . p.14

⁴ *Ibid.*, p.13.

⁵ *Ibid.*, p.11

⁶ *Ibid.*, p.162.

⁷ Kateb Yacine, *Nedjma*, op.cit. . p.172

⁸ *Ibid.* P.165

⁹ Bachi Salim, *Le Chien d'Ulysse*, op.cit. . p.24.

conquérant et s'éternise la résistance»¹ dira Kateb à propos de Constantine. Car Cirta et Hippone ont été «saccagées, désertées, rebâties l'une après l'autre, se dédoublant sans se voir de plus près : deux cavalières à bout de course se disputant la province où elles croient rajeunir en dépit du passé... »²

Constantine/Cirta, Bône/Hippone sont devenues des espaces proies où se «se succèdent les colonisateurs, les prétendants sans titre et sans amour...»³ Elles sont victimes des Turcs, des Romains, des Arabes et des Français, qui «ne pouvaient que s'enraciner otages de la patrie en gestation dont ils se disputaient les faveurs »⁴

La Cyrtha de Bachi est, elle aussi, victime des colonisations répétées, elle est «tant de fois arpentée, tant de fois perdue et retrouvée où le temps lui-même se mordait la queue et se jouait des tours où les siècles se télescopaient, permettant ainsi aux Romains de croiser les Numides, aux Arabes de frayer avec les Francs...»⁵ rapporte tristement Hocine.

2/2 Villes pièges

Dépassant le stade d'espace figé, ces villes de prédilection s'animent chez les deux auteurs, et exercent leur action sur les personnages des romans pour devenir de véritables proies.

Ces villes-piégées autrefois, par tant de conquérants et de «prétendants», se transforment à présent, en villes-pièges pour leurs habitants afin de se protéger. Une auto-défense qui s'avère dangereuse pour les personnages.

¹ Kateb Yacine, *Nedjma*, p.144.

² *Ibid.*, p.164

³ *Ibid.*, p.165

⁴ *Ibid.*, p.96

⁵ Bachi Salim, *Le Chien D'Ulysse*, *op.cit.* . p.90

L'impact des événements historiques qui ont marqué ces villes participent à la dynamique de leur représentation car : «*Dans et par rapport au temps, toute représentation de l'espace est un interlude*»¹

Et pour cause, Constantine/Bône et Cyrtha changent de statut : face à des menaces (occupation française pour Kateb Yacine, terrorisme pour Salim Bachi) ces villes se renferment sur elles-mêmes pour se défendre étouffant ainsi, leurs propres habitants : «*Une cité traquée qui se referme au désastre*»². A ce titre, Rachid la nomme «*l'écrasante*» dans *Nedjma* et l'on n'est pas surpris quand Hocine emploie le même verbe pour qualifier Cyrtha, qui : «*Nous écrasait de tout le poids de la réalité*»³. Celle-ci avec ces nouvelles menaces, devient «*une prison dans la prison*»⁴.

Constantine : ville-refuge pour Rachid dans le passé, devient aussitôt une ville-piège «*une cité traquée*», elle se referme sur lui, l'emprisonnant à jamais dans le foundouk de Si Abdellah. En effet, les seuls personnages survivants dans *Nedjma*, sont Lakhdar et Mustapha, que l'on retrouve dans un autre univers textuel –le théâtre-. Les deux natifs de Constantine et Bône, sont tous deux, emprisonnés, l'un par sa ville-natale (Rachid) et l'autre (Mourad) par Lambèse. C'est comme si que Bône a éjecté Mourad de son espace et que Constantine a englouti Rachid, même si Bône ne fait aucune victime, elle reste tout aussi dangereuse que sa sœur jumelle : «*Il en est des cités comme des femmes fatales*»⁵ dira Kateb Yacine, parlant de Constantine et de Bône.

Et c'est justement cette image de *femme fatale* associée à la ville de Cyrtha, que l'on retrouve dans *Le Chien D'Ulysse*, car si Constantine devient menaçante pour Rachid, Cyrtha devient fatale pour Hocine.

¹ Bertrand Westphal, *Pour une approche géocritique des textes*, in *La géocritique mode d'emploi*. Limoges, PULIM, 2000, p.24.

² Kateb Yacine, *Nedjma*, *op.cit.* . p.173.

³ Bachi Salim, *Le Chien d'Ulysse*, *op.cit.* . p.118.

⁴ *Ibid.*, p.83

⁵ Kateb Yacine, *Nedjma*, *op.cit.* . p.173.

Au fil du récit, Cyrtha se charge d'adjectifs macabres, elle est associée à la mort. Cette ville «*se nourrissait des morts...engloutissait chaque jour...*»¹

A présent, cette ville mortifère «*attestait sa présence, sa force d'irréparable grandissait et menaçait le monde où je voulais continuer à vivre*»²

Complètement piégé, Hocine devient la proie de sa ville natale, celle-ci «*cherchait à maintenir la confusion, agissant...*»³

Devenue « *cité de [ses] cauchemars*»⁴, cet «*amant récalcitrant*»⁵, se résigne et dira ou prédira : «*Cyrtha m'épouserait, j'en étais certain...de nos noces naîtra la mort, la mienne sans doute.*»⁶

Cyrtha habite d'autres textes de l'auteur, toutefois, l'image de la « *cité fatale*» est toujours présente. Dans, *La Kahéna*, Cyrtha de Hamid Kaïm est tout aussi dangereuse, elle est «*ténébreuse, s'enfonçait, délirante, extatique ; elle tramait de futures catastrophes, elle chérissait les monstres qui nous dévoreraient*»⁷

Le personnage principal du roman prédit un avenir tout aussi funeste que celui de son homologue Hocine ; il présente sa ville natale comme un espace sans issue: «*Cyrtha, je l'affirme, est aussi votre prison...*»⁸

Conclusion

¹ Bachi Salim, *Le Chien d'Ulysse, op.cit.* . p.107

² *Ibid.*, p.123

³ *Ibid.*, p.123

⁴ *Ibid.*, p.163

⁵ *Ibid.*, p.160

⁶ *Ibid.*, p.172

⁷ Bachi Salim, *La Kahéna, op.cit.* . p.62

⁸ *Ibid.*, p.62

Dans cette troisième partie nous nous sommes intéressée à l'héritage distinctif pour chacun des écrivains. Le milieu familial est le plus indiqué pour tenter de comprendre des récurrences ou l'absence/présence de certains personnages-le père, la mère et leurs substituts.

La ville natale et la ville d'adoption qui jouent un rôle important dans le vécu ont fait l'objet d'une analyse attentive dans le chapitre intitulé « villes de prédilection ». Communes à Kateb et à Bachi elles constituent un espace primordial incontournable dans toute étude narratologique. De ce point de vue, elles bénéficient chez les deux écrivains d'une symbolisation intéressante à plus d'un titre. Lieux référentiels, ces villes de prédilection connaissent une transformation poétique qui les transcende.

Quatrième partie

HERITAGE-MONDE

CHAPITRE I

HERITAGE GREC ET SES MISES EN TEXTES

1- Le legs grec chez Kateb Yacine

C'est dans le théâtre que le legs de la tragédie grecque se laisse voir de manière très explicite. Cet héritage trouve alors un bon terreau pour se nourrir et évoluer.

Donner à ces textes une portée collective a, toujours, été l'une des préoccupations majeures de l'auteur ; déjà, avec *Nedjma*, Kateb a habitué ses lecteurs à cette pluralité des personnages principaux.

En effet, ce noyau, constitué de quatre personnages tend, évidemment vers la collectivité. Rachid, Lakhdar, Mourad et Mustapha, évoluent dans le roman avec une hiérarchie quasi-égale ; à tel point que le « je » s'éclipse et se transforme en un « nous » sans affecter la diégèse. Et c'est ainsi que la multiplicité qui régnait dans *Nedjma* finit par s'installer dans les autres textes Katébiens : d'emblée, le lecteur semble s'y attendre, au point de ne plus être surpris par cette pluralité des personnages principaux.

L'auteur, quant à lui, profitera de ses pièces théâtrales pour réaliser son désir le plus cher : représenter le peuple et faire participer le public. Cette création collective prend alors tout son sens pour devenir une pratique théâtrale dominante. En effet, «*le théâtre de Kateb tendait plus vers le personnage collectif que vers l'individu en proie à la solitude. Par conséquent, l'extratexte est beaucoup plus ancré dans l'histoire où se remarque une socialité plus historique qu'existentielle*»¹ écrit Nedjma Benachour².

Ce legs fait appel à deux formes d'emprunt ; il est tantôt explicite et tantôt implicite.

1/1 Les formes explicites du legs grec

a) Le chœur dans le théâtre :

Dans le théâtre écrit, notamment *Le Cercle des représailles*, Kateb réussit à donner à ces pièces cette dimension collective, grâce à l'introduction du chœur : voix du peuple algérien.

Cette technique d'incursion du chœur dans le théâtre katébien s'origine dans la tragédie grecque et, plus précisément, celle d'Eschyle. J.Arnaud précise à ce sujet :

«*Kateb dès le début, avait choisi d'introduire le peuple sur scène par l'intermédiaire du chœur, c'est pourquoi, après coup, il fut bouleversé par la découverte d'Eschyle : la tragédie grecque, par la présence du chœur associe le peuple au tourment du héros.* »³

¹ Polycopié « Kateb Yacine : une vie, une œuvre » Imprimerie de l'université Mentouri 2008.

³ J.Arnaud, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française, le cas de Kateb Yacine, op.cit.* . p.625.

La première pièce du *Cercle des représailles* est *Le Cadavre encerclé*, celle-ci commence avec les lamentations de Lakhdar blessé dans la Rue des vandales où gisent des centaines de cadavres lors de la manifestation du 8 mai 1945.

A première vue, le lecteur est tenté de croire que c'est uniquement Lakhdar qui est le héros exclusif. Le titre suggestif de cette pièce, conforte cette idée ; toutefois, une lecture attentive infirme cette première interprétation.

En fait, Lakhdar est, certes, un personnage important, mais le groupe qui évolue dans la pièce, l'est tout autant. D'ailleurs J.Arnaud explique que la pièce en question, contient deux plans distincts : une partie centrée sur un personnage individuel, sur ses lamentations, sa frustration : celles de Lakhdar.

La deuxième partie vise le drame du groupe qu'elle appelle, à juste titre : « *Epopée collective* », celle-ci traite principalement du combat du peuple algérien, représenté par les amis de Lakhdar et le chœur. Cette pièce est donc construite sur deux types de drames : l'un individuel (celui de Lakhdar) et en parallèle, le drame collectif rendu possible grâce à l'intervention du chœur et des autres personnages. Les deux drames se côtoient sans qu'aucun n'éclipse l'autre ; J.Arnaud écrit :

« On voit que la pièce (...) se déroule sur deux plans, celui de l'épopée, du drame collectif, où le héros et ses camarades sont intégrés à la marche de l'histoire (...) et celui de la tragédie de l'individu (...) »¹

¹ *Ibid.*, p.628.

En effet, à mesure que la pièce progresse, le « je » de Lakhdar se fond peu à peu dans le groupe, et se met à exprimer un « nous » foncièrement collectif. Lakhdar abandonne ses sentiments personnels et sa révolte se met à dire les malheurs de tout un peuple et à « ... *Déclamer la plénitude du pluriel masculin.* »¹ Car Lakhdar devient toute une « rue »², à présent c'est : « ...*Un canon qu'il faut désormais pour m'abattre.* »³, précise le héros blessé par balles. Kateb Yacine a su « *trouver un équilibre entre l'individu et le peuple profondément lacéré...et c'est ainsi que le héros...va au devant du sacrifice pour que l'ère des résistances avortées débouche sur la libération totale du pays* »⁴.

La technique d'Eschyle et sa tragédie qui a su allier le peuple à la déchirure du héros, ont permis à l'auteur de réaliser l'un de ses plus grands souhaits : celui d'introduire le peuple et de figurer l'émoi collectif dans son théâtre.

b) Lakhdar/Prométhée

Mis à part le recours au chœur dans les pièces théâtrales, l'héritage grec s'inscrit dans les textes de l'auteur grâce à un autre procédé, qui cette fois-ci, fait référence à une figure mythique. En effet, ne faut-il pas voir derrière l'image de Lakhdar révolté et sacrifié pour la cause de la patrie et celle du peuple une sorte de Prométhée ?

En fait, le rapport qui lie Lakhdar à Prométhée n'est pas très évident à la première lecture. Néanmoins et après des lectures attentives, plusieurs indices émergent qui signalent des liens entre Lakhdar et le personnage mythique.

¹ Kateb Yacine, *Le Cadavre encerclé*, op.cit. ., p.19.

² *Ibid.*, p.18.

³ *Ibid.* p.18

⁴ Nedjma Benachour op.cité

Pour cette référence grecque, l'auteur procède différemment. Il utilise plusieurs mythes propres à Prométhée, afin d'aider le lecteur à faire le rapprochement avec Lakhdar. Cependant, en multipliant le recours à certains traits et caractéristiques constitutifs du mythe prométhéen, Kateb permet une meilleure lecture de ce personnage.

Tout d'abord, l'élément qui revient sans cesse et qui nous renvoie à ce modèle mythique ce sont les lamentations de Lakhdar et ses tourments face au malheur qui le frappe : blessé par la police coloniale, il est poignardé par son parâtre Tahar. D'ailleurs la pièce s'ouvre par les gémissements de ce personnage, dont la voix plaintive s'étale sur plusieurs pages et s'accroît, pour passer progressivement de l'individuel au collectif afin de rendre sa voix au peuple opprimé par la colonisation :

« *Le héros exprime le destin de la foule, qui vibre à l'unisson de ses épreuves, désormais celles de tous* » dira J.Arnaud ;

Les cris de Lakhdar expriment maintenant la douleur du peuple agonisant, à l'image des blessés de la rue des vandales.

Un peu plus loin, le mythe de Prométhée révolté, qui se sacrifie pour son peuple vient d'avantage appuyer l'allusion à cette tragédie grecque. En effet, Lakhdar se révolte, non seulement contre l'envahisseur mais aussi contre la génération des pères, qui, lassée du combat, finit par accepter sa piètre condition humaine, à l'instar de Tahar le traître. Lakhdar, homme révolté puis sacrifié, suffit à ressusciter certains traits constitutifs du mythe où Prométhée :

« ...est devenue dans la culture occidentale le symbole par excellence de la révolte (...) tout comme l'incarnation du refus de l'absurde et de la condition humaine. »¹

En se sacrifiant, Lakhdar espère conjurer le sort d'une Algérie sans cesse colonisée afin qu'elle puisse retrouver sa liberté, J.Arnaud atteste à juste titre :

« ... le héros, pris entre la solidarité du groupe et ses problèmes d'individu accepte d'être sacrifié pour que l'époque des révoltes échouées, son pays aborde à cette révolution triomphante. »²

Ces deux actions qui comptent parmi les plus importantes et les plus connues de Prométhée d'Eschyle qui : *« ... en donnant aux hommes l'intelligence et le libre arbitre (...) ne leur enseigne pas la révolte contre les dieux, mais il la rend possible. »³*, vont nourrir le personnage katébien. En effet, Lakhdar : *« prend sur lui toutes les contradictions de la société dont il devient le révélateur. Ce n'est pas seulement à son passé personnel qu'il est cloué, mais à son peuple, et il ne peut renier ni l'un ni l'autre. »⁴*

Inspiré par le combat de son père, Ali reprend le flambeau pour continuer la lutte, du moins, c'est ce que suggère la dernière scène de la pièce quand celui-ci s'empare du couteau de son père.

Les allusions à Prométhée d'Eschyle ne s'arrêtent pas là, mis à part cette double influence que l'on remarque, à savoir : l'introduction du chœur et les mythes de Prométhée ; Kateb réitère avec une allusion plus que suggestive et fortement significative en reprenant, presque fidèlement, la dernière scène de Prométhée.

¹ Pierre Brunel (dir), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Ed du Rocher, 1994. p.1187.

² J.Arnaud, Op-cité, P625.

³ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit, P.1190.

⁴ J.Arnaud, Op. cit, p.632.

En effet, Lakhdar mort cloué à l'oranger, l'arbre qui symbolise le pays, fait expressément remonter l'image de Prométhée enchaîné au rocher sur le mont du Caucase ; J.Arnaud note qu' : « *Il rappelle Prométhée enchaîné sur son rocher, rebelle aux dieux et bienfaiteur des hommes.* »¹

1/2 Les formes implicites du legs grec

a) L'île des Lotophages

L'héritage grec dans la tragédie a laissé des traces indélébiles sur la production théâtrale de Kateb de manière explicite. Toutefois, nous ne pouvons pas dire autant des autres textes katébiens. Malgré sa présence avérée dans l'œuvre de l'auteur, cet héritage demeure dissimulé et disparate pour revêtir d'autres formes, plus implicites.

C'est dans *Le polygone étoilé* que s'insinuent des intertextes avec notamment le lexème « Lotophages ».

En effet, ce mot renvoie à la référence mythologique celle de la fameuse île des Lotophages. Ainsi donc, l'Odyssée d'Homère renaît de ses cendres et établit, de façon immédiate la connexion avec ce texte katébien dont le récit est sans proximité avec l'histoire mythique racontée par Homère et vécue par Ulysse

Une phrase a suffi à faire émerger l'hypotexte, qui n'est là que pour servir de comparaison entre le mytheme des Lotophages, à savoir : l'amnésie et l'oubli provoqués par le lotus et Nedjma qualifiée par Lakhdar de :

« *L'introuvable amnésique de l'île des Lotophages.* »²

¹ *Ibid.*, p.632.

² Kateb Yacine, *Le polygone étoilé*, .op. cit, p.148.

Par ailleurs, cette phrase du *Polygone étoilé* évoque, à son tour, d'autres textes antérieurs de l'auteur qui en font référence de manière plus appuyée. En effet, J.Arnaud, rapporte que cette phrase figurant dans l'un des premiers textes, est un vestige de certains articles de l'auteur où l'île des Lotophages est utilisée pour identifier Djerba, l'île tunisienne.

Elle explique que c'est lors de son voyage en tant qu'exilé que Kateb Yacine produit des articles dotés d'une charge mythologique en faisant allusion à l'un des épisodes de l'odyssée.

Ces articles s'intitulant : *Djerba, l'île de l'étrangère*¹, *Lotos*² et *Les poissons sautent*³, manifestent les liens qui les rattachent à l'épisode Odysséen par l'ancrage spatial qui est l'île de Djerba, l'île des Lotophages d'Homère.

Par ailleurs, l'un des trois articles, qui porte l'intitulé le plus évocateur, à savoir : « Lotos », pousse la référence plus loin en citant littéralement J.Arnaud, un des passages d'Homère :

« Kateb met dans la bouche le passage de l'Odyssée racontant l'aventure des Lotophages. Le policier poète, amoureux, esprit libre, illustre l'âme de Djerba. Ile de mélange de races et des cultes déviationnistes, où Mustapha rêve, comme les compagnons d'Ulysse, de se laisser aller au bienheureux oubli... »⁴

b) Une structure au service du legs grec

Le roman de l'auteur se met, lui aussi à suggérer l'héritage grec par sa structure. Bonn décèle ce caractère mythique dans, précisément, l'ambivalence et la polyphonie qui régit la structure du roman *Nedjma* :

¹ Kateb Yacine, *Djerba, l'île de l'étrangère*, Action de Tunis, 14-7-1958. Cité par J.Arnaud, dans : *Recherche sur la littérature maghrébine de langue française, le cas de Kateb Yacine*, Op-cité,P.825

² Kateb Yacine, *Lotos, Dialogues*, mars 1964, n°9, PP.32-34, cité par J.Arnaud, idem.

³ Kateb Yacine, *Les poissons sautent*, Révolution africaine, N°123, 5 juin 1965, pp. 21, cité par J.Arnaud , Idem.

⁴ J.Arnaud, *Recherche sur la littérature maghrébine de langue française : le cas de Kateb Yacine. op.cit. , p.907.*

« la déstabilisation qu'opère *Nedjma*, tant de la forme romanesque du XXI siècle européen que des différents discours identitaires maghrébins qu'on l'a vu mettre à mal, ne se traduit pas seulement par une lecture des discours depuis un récit supposé transparent : l'opacité même du texte de *Nedjma* développe un foisonnement sémantique à travers lequel le roman est à la fois lecture et réalisation de grilles mythiques seules capables de donner forme à une histoire toujours en gestation. »¹

L'ambivalence et la polyphonie du sens dans *Nedjma* lui confèrent donc une portée mythique. En effet, le mythe n'est-il pas « ...Une forme mouvante, polyforme, sujette à une constante palingénésie qui est le fondement même de sa "vie" et de sa survie. »²

S'il y a bien une particularité que l'on peut, d'emblée, attribuer au roman *Nedjma*, c'est bien sa mouvance et sa pluralité qui contaminent toutes les structures internes du texte en question. Et comme nous l'avons précisé dans les chapitres précédents le roman se décline au pluriel, il défie toutes les lois d'unicité, le lecteur est confronté à plusieurs espaces, à une multitude de personnages principaux et à plusieurs espaces et thèmes...etc. On peut, même, relever la répétition de certains énoncés et de certaines scènes.

Cette redondance est, à la fois, déstabilisante pour la lecture et lourde de sens car l'un des traits constitutifs du mythe est, précisément, la redondance. A juste titre, Gilbert Durand écrit :

« La redondance est la clef de toute interprétation mythologique. »³

¹ BONN Charles, *op. cit.*, p.74.

² Que sais-je, *La mythocritique et la mythanalyse appliquée à la littérature*, PUF, 2012. chapitreV, p.92.

³ DURAND Gilbert, *L'imaginaire littéraire et les concepts opératoires de la mythologie*, Paris, LGF/Livre de Poche, 2000. P.200.

Inutile de chercher une citation littérale ou une référence appuyée à la mythologie grecque, sa présence est quasi-nulle. Le texte katébien doit son héritage mythique à l'écriture de l'ambivalence et de la polyphonie. Charles Bonn explique que le discours mythique se trouve dans :

- 1- L'ambivalence des récits qui composent le roman.
- 2- Dans les personnages eux-mêmes, parmi eux Nedjma, car le choix de son prénom rend, déjà, compte de cette polysémie qui contamine tout le texte : « *N'est-elle pas à la fois symbole de la patrie à venir, et du retour aux valeurs ancestrales les plus a-historique ? Or la construction même du roman qui s'ordonne autour d'elle ou par elle multiplie cette ambivalence.* »¹
- 3- Enfin, une dernière caractéristique du mythe est à conférer au roman de Kateb : celle de la complémentarité et de la contradiction que donne à voir le texte. « *l'ambiguïté du signifiant* » dira Bonn, fait ressortir le caractère tragique du roman et permet, par la même occasion, de faire le rapprochement avec la tragédie grecque.

Dans le roman *Nedjma*, le legs grec se dévoile de manière beaucoup plus implicite car, il n'est pas mentionné par à une référence, ou suggéré par une allusion, mais il se présente dans la structure même du texte. Ceci rend sa perception difficile mais une fois repéré, elle rend compte de la diversité des procédés mis en œuvre pour l'inscription de cet héritage commun à tout le bassin méditerrané.

2- Le legs grec chez Bachi

Avec le premier roman, *Le chien d'Ulysse*, nul besoin de faire des lectures profondes pour chercher l'héritage grec dans ce texte.

¹ Bonn Charles, *Op.cit.* , P.78.

En effet, le titre de l'œuvre plonge d'emblée le lecteur dans cet univers hellénique. Pourtant, il est question dans ce roman, de l'Algérie des années 1990, une Algérie meurtrie par la vague de terrorisme qui l'engloutit dans une guerre intestine où les victimes se comptent par milliers. Ce chaos était le quotidien des Algériens et des personnages de Bachi qui tentent de survivre au jour le jour.

Les premiers passages du texte laissent le lecteur perplexe. Il n'est pas aisé d'établir un lien entre le titre de l'œuvre et l'histoire racontée. On peut penser que l'intitulé du texte n'est nullement interprétatif, puisque la référence auquel il renvoie et l'histoire narrée ne correspondent pas l'une à l'autre. Et pourtant, l'univers d'Homère est bien présent et génère tout le sens du texte.

Il faut attendre le troisième chapitre pour que la première référence à l'épopée se découvre de manière explicite. En effet, après quelques passages allusifs au début du texte concernant l'espace (Cyrtha¹) et les personnages (celui du Voyageur²), la référence à Homère devient une certitude, et l'intertexte se confirme.

Les pages 80 et 85 du roman font, enfin, apparaître le nom d'Ulysse, d'Homère et d'Achille en même temps et servent de comparaison à certaines situations que vivent les personnages :

« La pensée me réjouit, et je commençai de vivre déjà dans un monde tissé par mon esprit, imprégné par celui de la ville, Cyrtha absorbée par ma cervelle d'enfant, dont les rues en colimaçon dessinaient les cercles de l'enfer inventé pour punir d'Hilou, enfer singulièrement semblable à celui d'Homère, que je lirais plus tard, enfermé dans ma chambre, en me

¹ Cyrtha fera l'objet d'une analyse en rapport avec l'héritage grec dans une partie ultérieure.

² Le voyageur sera analysé ultérieurement dans ce même chapitre.

repaissant du sang d'Achille, la cheville coupée, et du voyage d'Ulysse, éternel voyage dont je pleurerais la perte sur mon lit d'adolescent... »¹

Le constat est clair : contrairement à Kateb Yacine, Bachi choisit de monter son intertexte dès le titre, et les références à cet héritage se laissent voir de manière beaucoup plus explicite.

Chez Kateb, le legs de cet univers hellénistique y est bien caché et se situe presque majoritairement dans les pièces théâtrales. L'emprunt, est surtout, d'ordre structural, Kateb adapte la tragédie grecque à son théâtre car la technique d'Eschyle convient parfaitement aux désirs de l'auteur qui, comme nous l'avons expliqué plus haut, voulait accorder au peuple un rôle dans son théâtre par le biais du chœur.

L'écriture de *Nedjma*, est plus proche du pastiche, mais cela n'exclut en rien la présence de certaines allusions aux personnages mythiques comme : Lakhdar/Prométhée ; cela dit, les références à cette littérature demeurent latentes.

A la différence, tout le roman de Bachi est truffé de références mythiques, certaines se laissent voir facilement, d'autres, au contraire, restent plus allusives. Un jeu d'énigmes s'installe, alors, entre le narrateur et le lecteur afin de repérer et d'interpréter l'intertexte grec. Nous pouvons d'ores et déjà les séparer en deux groupes distincts selon leur nature : le premier est réservé aux références explicites et le second est lié aux intertextes allusifs

2/1 Les références explicites

Pour que l'intertexte soit visible, l'auteur recourt à certaines marques typographiques de l'emprunt qui vont de la citation littérale à la référence en citant le nom d'un personnage connu, ou l'exposé d'une situation précise.

¹ Bachi Salim, *Le Chien d'Ulysse. op. cit*, p. 84.

Pour son premier roman, l'auteur du *Chien d'Ulysse* décide de jouer avec les formes de l'intertextualité, tantôt visibles, tantôt invisibles, toutes les variétés de l'emprunt sont dans ce premier roman.

Dès le titre, Bachi établit la connexion avec l'un des intertextes majeur qui vit dans le texte et lui donne tout son sens : le nom Ulysse. Le lecteur se met, alors et systématiquement, à la recherche des passages qui sont en relation avec cet intertexte grec.

De la bouche du narrateur principal : Hocine, et de l'un des personnages secondaire : Hamid Kaïm, le nom d'Ulysse, d'Homère et d'Achille revient et joue, comme nous l'avons expliqué plus haut, un rôle comparatif pour des situations que vivent les personnages et ce, afin de les décrypter.

En avançant dans le récit, le narrateur privilégie l'exposé des situations vécues, jadis, par l'un des héros de l'Odyssée et de l'Iliade.

La deuxième référence explicite est proposée par Hamid Kaïm qui divague, sous l'emprise de l'opium. Ses hallucinations lui permettent de faire des rencontres étranges, Ulysse et son chien Argos sont conviés, et le héros de l'Odyssée se met à raconter à son tour le périple de vingt ans qui l'a éloigné de son Ithaque et les pseudo-raisons d'une guerre qui a marqué l'Histoire et a inspiré les poètes.

Et c'est ainsi que l'un des épisodes de l'Iliade est narré par ce voyageur accompagné de son chien ; voyageur qui n'est autre qu'Ulysse et qui résume, en quelques lignes, les raisons de son fameux périple.

a- Ulysse : le personnage de l'Odyssée est facilement reconnaissable grâce à certains traits de caractères qui sont les plus connus. Le narrateur n'utilise plus le nom du héros mythique mais laisse le soin au lecteur de le deviner par

l'emploi de certains mythes comme par exemple : le voyageur, le chien Argos, le périple de dix ans, la ruse et la sanction qui lui a été infligée par les dieux. Ces mythes conduisent le lecteur à reconnaître Ulysse qui prend place dans ce roman algérien des années 2000.

Sa présence, ici, est si étrange que nous sommes amenée à nous poser les questions suivantes : quel rôle joue Ulysse dans ce roman algérien ?

Il s'avère que le thème du voyage a une place primordiale dans le texte. Il est le trait d'union entre Ulysse et Hamid Kaïm qui entame un voyage de six mois en compagnie de Ali Khan. Voyager en ces temps difficiles devient, pour Hamid Kaïm, un véritable périple, une véritable odyssée, semée d'embûches, semblable à celle d'Ulysse.

Hamid Kaïm est contraint d'abandonner Cyrtha et sa bien aimée Samira comme, jadis, Ulysse obligé de quitter sa chère Ithaque et sa femme Pénélope. Cette errance vécue comme une malédiction par le héros de l'Odyssée est semblable à celle de Kaïm condamné à l'errance infligée par les militaires qui l'oblige à quitter le pays. Cette adaptation et réactualisation des épisodes de l'Odyssée trouvent ici un bon terrain pour nourrir le texte.

b- Samira : une Hélène de Troie ?

L'histoire de Kaïm et de son errance n'est pas la seule à s'alimenter de cette source hellénistique. Samira de Bacha rappelle l'Hélène de Troie, moins par les traits physiques ou moraux que par l'exposé d'une situation analogue.

En effet, le rapt de Samira par des inconnus rappelle l'enlèvement d'Hélène. Au départ le rapprochement paraît fragile, mais il s'affirme peu à peu lorsque le voyageur se met à raconter les raisons de son périple. Il explique à Kaïm et à Khan que c'est à cause d'une femme ravie aux siens qu'il a été condamné à vingt ans d'exil. Entendant cela : « *Hamid Kaïm frissonna.* ». Cette phrase conduit le lecteur à s'interroger sur la réaction de

Kaïm . En fait, nous sommes tentée de croire que la réaction de ce personnage est plus que légitime puisqu'elle lui rappelle la situation qu'a vécue Samira. En effet, celle-ci a été enlevée aux siens par des inconnus.

Cette Hélène des temps modernes a subi plusieurs modifications, mais le texte de Bachi exhibe toujours le lien qui le rattache à cet intertexte grec. Ce lien reste le rapt, cependant, il est nécessaire de signaler que l'enlèvement seul, est loin de constituer un mytheme propre à l'histoire d'Hélène racontée par Homère dans l'Iliade ; c'est surtout l'exposé de toute cette histoire qui rend le rapprochement avec l'histoire d'Hélène possible.

L'histoire de Troie a subi une transformation et une réadaptation afin de correspondre à l'univers du texte et à son contexte.

Cette réadaptation d'un personnage mythique, qui consiste à opérer plusieurs modifications pour aboutir à une autre réalité, a déjà été constatée chez Kateb Yacine. En effet, Lakhdar n'est-il pas dans la pièce *Le cercle des représailles* un Prométhée des temps modernes ?

Salim Bachi et Kateb Yacine utilisent, non seulement, la même source ((l'univers mythologique) et lui infligent un traitement textuel identique : les deux écrivains procèdent par transposition. En effet, pour adapter l'univers de ces héros mythiques (Prométhée/ Lakhdar, Ulysse/ Hocine ou Kaïm) à une autre réalité et à un autre public, les auteurs ont dû faire appel à cette pratique hypertextuelle détaillée par G.Genette : la transposition, c'est-à-dire la modification d'un lieu, d'une époque et d'un milieu. Nous remarquons en effet, que chez les deux auteurs, le lieu, l'époque et le milieu ont été largement modifiés au point d'oublier parfois l'hypotexte, seuls des mythemes significatifs résistent pour nous permettre d'identifier un Prométhée algérien des années 1950, et un Ulysse dans une Algérie des années 1990.

Par ailleurs, nous remarquons que les deux textes exhibent un lien qui les rattache aux textes sources : nous pensons, évidemment, à la dernière scène de Lakhdar cloué à l'oranger, à son combat contre le colonisateur inspiré du combat de Prométhée contre les dieux. Bachi, quant à lui, choisit de garder quelques actions phares de l'Odyssée. Il y va ainsi du périple et la dernière scène qui clôt le roman, celle de son chien, attendant le retour de son maître.¹ Ici, Bachi garde l'élément phare : celui où le chien reconnaît son maître grâce à son flair exceptionnel. Il réadapte le reste : Ulysse désire passer inaperçu des habitants de son île et surtout des prétendants de Pénélope. Salim Bachi recourt à un autre artifice pour que son personnage ne soit pas reconnu par sa propre famille : il utilisera ainsi, non pas le travestissement vestimentaire (en mendiant), mais l'obscurité de la nuit qui camoufle Hocine.

2/2 Les intertextes implicites

a- L'espace Cyrtha

Plus étonnant encore, dans le premier roman de Bachi, c'est un espace qui est servi par la mythologie grecque. Dès les premières pages, Cyrtha, qui est créée par l'auteur, surgit dans la narration.

Cet espace étrange qui tient ses caractéristiques de l'imaginaire et du référentiel, puisque sa désignation phonétique rappelle l'ancienne capitale numide (Cirta), se personnifie peu à peu, ses traits se dessinent et se précisent au fil de la lecture, et finissent par rappeler la déesse grecque : Aphrodite.

Pour ce faire, l'auteur recourt à deux éléments identificateurs : afin d'aider le lecteur à retrouver l'intertexte, il utilise la même orthographe, et quelques mythes de ce personnage mythique.

¹ Qui meurt dans la maison paternelle dès son retour.

Face à l'orthographe « erronée » de Cyrtha, le lecteur est intrigué puisque l'orthographe conventionnelle de la ville est Cirta et non pas Cyrtha. Cette *agrammaticalité*¹, pour reprendre la notion de M. Riffaterre, cache inévitablement un intertexte. Ce théoricien explique que l'intertexte implicite utilise comme forme d'imposture, une anomalie morphologique, syntaxique ou sémantique qui ramène au texte-source. M.Riffaterre définit l'agrammaticalité en ces termes : *«Tout fait textuel qui donne au lecteur le sentiment qu'une règle est violée (...) elle est sentie comme la déformation d'une norme ou une incompatibilité par rapport au contexte »*

Un examen de l'intertexte suffit à éclairer la lecture et à dissiper le voile de l'incompréhension. En effet, se rapportant à l'intertexte, nous avons remarqué que l'auteur du *Chien d'Ulysse* utilise les mêmes lettres qui composent l'orthographe du nom d'Aphrodite aussi nommée Cythérée, en référence à sa ville natale Cythère.

Cette déesse connue, entre autre pour sa beauté est née à Cythère, une île grecque. Le dictionnaire de P. Brunel apporte quelques éclairages sur son origine :

*« Hésiode rapporte qu'Aphrodite est née de la mer où était tombée la semence d'Ouranus quand il fut châtré par son fils (...) Dans la vulgate mythologique, les épithètes qui s'appliquent à elle font allusion à des lieux de culte un peu excentriques : Cythère ou Chypre ; la déesse est dite Cypris, Cythérée, Paphienne, Amathusienne. »*²

Ces précisions apportées par le dictionnaire mythologique répondent à plusieurs de nos questions. Nous comprenons maintenant, la raison pour laquelle Bachi a choisi d'intégrer l'élément de la mer dans cet espace sensé

¹ M.Riffaterre *La Trace de l'intertexte, op-cité.* P25

² BRUNEL .P, *op cit* , P.97.

suggérer Cirta l'antique capitale numide dépourvue de mer et d'océan dans la réalité. Cyrtha, la ville du *Chien d'Ulysse* ne pouvait se passer de cet élément liquide qui a fait naître Aphrodite. En effet, Cyrtha comme Cythérée « *émergea des flots...* »¹ dit Hocine. Sans la présence de la mer à Cyrtha, le rapport à l'intertexte aurait été fragile et moins évident. L'intégrer dans cet espace imaginaire qu'est Cyrtha la maritime, renforce les liens qui nous permettent de l'identifier à Cythérée.

Le choix de cette graphie lexicale vient confirmer nos soupçons : l'orthographe de CYRTHA, est, à quelques détails près, sensiblement identique à celle de CYTHEREE : en fait, nous dirons que c'est presque l'anagramme de celle-ci, il suffit de déplacer la lettre R et de remplacer le E par la lettre A pour obtenir Cyrtha. Et l'élément phare de ce processus d'identification, nous conforte dans nos hypothèses et nous pousse à interroger le texte en question.

Nous avons remarqué que l'auteur donne d'autres détails susceptibles de mieux faire ressortir l'intertexte mythique. En effet, l'espace Cyrtha est personnifié pour suggérer un personnage féminin.

Cyrtha est décrite tout au long du roman. Tour à tour, les personnages expriment leurs impressions et les nombreuses pages qui lui sont dédiées font référence à sa beauté, et plus étonnant, à sa mortifère cruauté.

En fait, l'importance de cet espace est telle que la ville est décrite dès l'incipit comme suit :

« Forteresse hérissée d'immeubles branlants, de toits aux arêtes vives, où flottent d'immenses étoffes blanches, rouges, bleues, vermeilles, qui dans le ciel s'évaporent et se découpent sur les nuages, oripeaux d'une ville

¹ Bachi Salim, *Le Chien d'Ulysse*, p.68.

insoumise, indomptable, citée en construction et pourtant ruinée, Cyrtha luit, dominant terres et mers infinies. »¹

Et comme Aphrodite, née de l'écume marine, Cyrtha, se voit, elle aussi « ...surgir des eaux. »². Sa beauté n'est pas en reste, le narrateur raconte que : « Par une sorte de charme, Cyrtha écrit son histoire, érige ses tourelles, ouvre ses ruelles, creuse ses échoppes... »³. Et un peu plus loin, il poursuit sa description en ces termes :

« De jour, Cyrtha perd son lustre. Sa majesté, de nuit vêtue, sous l'ardeur solaire, tourne à la souillon du conte. »⁴

Peu à peu, l'espace se met à désigner une femme et se personnifie graduellement :

« Comme Cyrtha qui nous nargue, au loin, ravie. »

La ressemblance avec Aphrodite monte d'un cran, quand le narrateur se met à l'appeler Hourri « Créature féerique directement sortie du monde de l'imaginaire, de l'intouchable. ». Au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture, les traits de Cyrtha se précisent d'avantage. Cyrtha, mi-femme, mi-ville, mi-déesse envoûte et terrifie à la fois ses habitants :

« Cyrtha libérait mon esprit. Peut-être redoutait-elle son poids de souvenirs éveillés en moi, sa force d'inertie qui m'eût paralysé, corps et âme, ne permettant plus à ma mémoire de laisser place à son surgissement sa puissance, sa gloire ? Elle délaissait le champ de bataille, non pour se reconstruire et s'élancer à nouveau sur son adversaire, moi, Hocine, mais plutôt pour me permettre de

¹ *Ibid.*, p.11.

² *Ibid.*, p.13.

³ *Ibid.*, p.18.

⁴ *Ibid.*, p.24.

me reconstruire, d'aménager ainsi de nouvelles places, de nouvelles perspectives où ses troupes ordonnés couleraient à nouveau comme un fleuve qui, après de multiples détours et crues, aurait rejoint son lit de pierres. Cyrtha attendait son heure dans la certitude de la victoire finale. »¹ ;

Un peu plus loin, de la bouche de Hamid Kaïm, cette fois-ci, Cyrtha atteint un tel degré de personnification jusqu'à devenir une « *Vieille-fille* » il parle de son passé et raconte que

« ...Les envahisseurs ne manquèrent pas, anéantissant le rêve d'absolu isolement, le charme d'une ville millénaire se dépouillant de ses atours, l'œil énamouré, déjà conquise par l'Etranger qui, après l'avoir investie, l'abandonna à sa langueur de vieille fille sur le retour- comme je l'appris plus tard, en grandissant, délaissé à mon tour par une femme-ville. »²

Le texte fait ressortir les autres mythèmes qu'on attribue habituellement à Aphrodite. En effet, la narration affiche le côté cruel et mortel, qui vient s'ajouter aux autres épithètes de la déesse controversée. Cette fois-ci, la ville est qualifiée de monstre marin à la page 88 du roman, Hamid Kaïm la décrit dans son journal intime et raconte que :

« La mouette ... échappant ainsi à Cyrtha dont les tentacules menaçaient le voyageur, l'aviateur et le capitaine au long cours. »³, un peu plus loin « Cyrtha (...) engloutissait chaque jour un bon millier de mauvais sujets et les recrachait... »

¹ *Ibid.*, p.75.

² *Ibid.*, p.84.

³ *Ibid.*, p.88.

Comme pour qualifier Aphrodite, la description de Cyrtha passe du point le plus positif, c'est-à-dire de l'épithète la plus élogieuse à la plus sombre. D'ailleurs le dictionnaire de Pierre Brunel établit le même constat, il commence par donner les traits positifs de la déesse pour ensuite monter ce qui est redoutable en elle :

« Aphrodite n'est pas seulement une femme merveilleusement belle ; elle est d'abord celle dont la beauté se révèle soudain plus lumineuse, plus imposant encore... » ensuite il précise qu' *« ..Elle provoque la peur... »*, elle *« ...n'a pas besoin d'entrer en courroux pour terrifier les mortels : quiconque la touche risque la mort ou l'irréremédiable impuissance. Elle est comme une lumière qui foudroie. »*¹

Et encore une fois, la lumière de Cyrtha à l'image de celle d'Aphrodite, risque d'être fatale pour les mortels :

*« ...cherchait à maintenir la confusion, agissant comme le soleil sur un homme perdu au milieu du désert. Je désirais de toutes mes forces échapper à la ville dont, par moments. Je devenais l'amant obscur, au consentement différé. »*² .

Cette ville qui envoute et ensorcèle ses habitants finit par les hanter. Impuissants, ses enfants n'arrivent plus à se défaire de ses tentacules à l'instar de Kaïm qui, à des milliers de Kilomètres, ne parvient pas à oublier sa Cyrtha :

« Sur la Yang-tsé, ballotté par les flots sombres, en prise avec l'opium, Hamid Kaïm rêva une enfance, la sienne sans doute, et une ville...la ville de pierre, se rappelait Hamid Kaïm. De tout

¹ Brunel.P, *op.cit.* , P.100-101.

² Bachi Salim, *Le Chien d'Ulysse*, *op. cit.*, p.123.

temps. Aussi loin que portent mes souvenirs. La première gorgée de lait dérobée au sein de ma mère n'éteindra pas la soif causée par ma découverte de Cyrtha... »¹

Complètement envoutés, les personnages/narrateurs de ce premier roman sont sous le charme de leur ville natale qui, d'un espace, mute et se transforme en ville-femme, puis en ville-monstre et enfin en ville-piège. Ne sont-elles pas là les caractéristiques majeures d'Aphrodite ?

Le caractère mortifère de la ville est souligné par le texte de Bachi qui lui réserve ainsi une place de choix : la fin du récit. Cyrtha comme Cythérée finit par être fatale à quiconque s'en approche : « *Tout finissait mal à Cyrtha. C'était écrit.* »² dit Hocine, et un peu plus loin, il prédit : « *De nos noces naîtra la mort, la mienne sans doute.* »³. Et pour cause, Cyrtha a failli lui être fatale. En rentrant chez lui, après plusieurs jours d'errance, Hocine est accueilli par des coups de feu. Son père, dans l'obscurité, l'avait pris pour un terroriste. Dans cette Algérie des années 1990, tout prête à confusion, au point de ne plus reconnaître les siens, en effet, en rentrant chez lui à quatre heures du matin, Hocine : « *...introduisit la clef dans le pêne rouillé de la porte. Un grincement, suivi d'un claquement bref. Il suspendit son geste. D'autres claquements suivirent. Il s'aplatit contre le sol. On lui tirait dessus.* »⁴

Hocine se voit déjà mort, fort heureusement, son chien Argos prendra sa place et absorbera toutes les rafales et les balles qui lui aller être fatales, lui permettant aussi de continuer à vivre ou plutôt à survivre :

« Seul son vieux chien se souvenait de lui. Il rampa dans sa direction en gémissant. Sa truffe glissa doucement à travers les fils

¹ *Ibid.*, p.82.

² *Ibid.*, p.240.

³ *Ibid.*, p.172.

⁴ *Ibid.*, p.257.

de fer. Une langue large et généreuse vint se frotter à ses cheveux. Son cœur battait. Quelqu'un, chez lui, essayait de l'abattre (...) Une seconde rafale traça une ligne le long de son corps. Un liquide chaud, épais, goutta sur son front et lui recouvrit les yeux de son voile noir. La main tremblante, il essuya le sang qui l'aveuglait, tout en criant comme un forcené : C'est moi ! Mon Dieu ! Moi ! »¹

A ce stade de l'analyse, une question surgit : pourquoi choisir Aphrodite au lieu d'une autre déesse ?

Tout d'abord, nous pensons que l'auteur a créé Cyrtha avec une orthographe étrange pour empêcher toute identification strictement référentielle à une quelconque ville. La Cyrtha de Bachî désigne toutes les villes algériennes, elle est à la fois Constantine, Annaba, Alger et Oran. Dans ce pays ravagé par la guerre civile, toutes les villes se ressemblent pour évoquer l'Algérie devenue Cyrtha dans le roman. En fait, tout comme le polygone, dans *Le Polygone étoilé* de Kateb Yacine, qui finit par désigner tout un pays, Cyrtha de Bachî renvoie elle aussi, à toute l'Algérie des années 1990.

La deuxième raison qui explique le choix d'Aphrodite semble être liée à son second prénom : *Cythérée*. En effet, l'auteur fait une entorse à la règle morphologique inhérente à Cirta pour se rapprocher de Cythérée, et de ses traits mi-positifs et mi-négatifs qu'il donne à sa ville imaginaire. Le texte le confirme en décrivant, tantôt une ville accueillante et envoutante, et tantôt, une cité hostile et dangereuse.

Le choix d'Aphrodite aux attributs si contradictoires semble donc convenir aux attentes de l'auteur concernant cet espace mutant.

b- Autres allusions

¹ *Ibid.*, p.258.

Parmi les allusions implicites à cette mythologie grecque notons d'autres références à des personnages mythologiques. De moindre importance, le commandant Smard, détesté par Kaïm est qualifié de Centaure :

« *Un commandant Smard, mi-homme mi-cheval* »¹

Le narrateur reprend ici, un des traits constitutifs du mythe du Centaure connu, entre autres, pour son amour pour la luxure.

Des personnages mythiques peuplent le roman de Bachi, ils traversent les pages comme ils ont traversé les époques. Ils sont récupérés par le biais de la transposition : simples mortels, ils sont qualifiés de Centaure, de Cyclope et d'Ulysse. Ce dernier est transformé en fou dans *Le chien d'Ulysse*, un fou perdu dans la ville de Cyrtha, qui cherche désespérément son Ithaque et qui se fait, aussitôt, exécuté par la police.

Plus surprenant encore, Homère aussi se dessine, il se transforme par la plume de l'auteur pour endosser le rôle d'un mendiant ivrogne ; celui-ci s'adresse à Hocine et lui dit : « *...Ne te moque pas de moi et donne moi quelques pièces, car les dieux, ainsi est-il écrit, mènent une vie d'errance accompagnés de leur jeune fille : ma bouteille, ma gloire, et je bois presque aveugle avant de chanter ton voyage.* »²

Ces personnages mythiques sont donc parodiés, certaines modifications ont été opérées à leur nature première. Cette opération concerne principalement la transformation hétérodiégétique puisque l'action change de cadre. Ainsi, le Centaure devient un commandant corrompu, le Cyclope se transforme en ivrogne et Ulysse en un fou allié.

¹ *Ibid.*, p.121.

² *Ibid.*, p.150.

Hormis quelques appellations qui renvoient à des personnages mythologiques disparates, la référence à cet héritage reste quasi absente dans le roman. La fameuse Cyrtha constitue l'ancrage géographique principal dans la narration, mais ne renvoie nullement à une figure mythique comme c'était le cas dans le second roman de l'auteur. D'ailleurs, cet espace est vite détrôné par un autre : la maison prénommée La Kahéna.

La maison usurpe peu à peu la place qu'occupait Cyrtha dans *le Chien d'Ulysse*, nous passons d'un espace ouvert à un espace fermé, protégé qui retrace l'Histoire du pays et de ses origines surtout berbère, d'ailleurs, le titre de l'œuvre le confirme. L'image de Cyrtha ville-femme ou ville-déesse se dissipe pour laisser la place à la maison qui, se personnifie pour laisser transparaître la figure de la reine berbère.

Dans ce roman, l'image d'une Aphrodite s'éclipse, détrônée par celle de la Kahéna ; néanmoins accompagnée de la présence timide de certains personnages mythologiques. En effet, certains mythes sont accordés à des personnages secondaires comme le prisonnier nommé Cyclope : référence à son œil unique qui est : « ...*Immense et rond ouvert sur les ténèbres.* »¹.

Quelques pages plus loin, le narrateur utilise les noms de Pénélope et de l'Odyssée en guise de comparaison à certaines situations vécues par les personnages, mais sans entrer dans les détails. Ces clins d'œil furtifs à cet héritage grec vont se transformer en références appuyées dans une autre œuvre de l'auteur : *Amours et aventures de Sindbad le marin*.

Mis à part la référence aux *Mille et une nuits* affichée dès le titre de l'œuvre, l'histoire accorde une place de choix à la mythologie grecque grâce à certains personnages qui traversent, parfois, implicitement le texte. En fait, l'univers de *Amours et aventures de Sindbad le marin* s'y prête bien pour

¹ Bachi Salim, *La Kahéna*, *op.cit.* , p.72.

accueillir un personnage comme Ulysse connu pour ses voyages et son Odyssée.

Les ressemblances entre Sindbad et Ulysse sont telles que l'on oublie, parfois, la présence effective contes des *Mille et une nuits*, pour ne voir que l'odyssée et vice-versa.

2/3 Amours et aventures de Sindbad le Marin : des sources hellénistiques en abondance

Dans *Amours et aventures de Sindbad le marin*, l'héritage grec reprend sa place qu'il occupait dans *Le Chien d'Ulysse*. Dans ce texte, publié en 2010, la présence de la mythologie grecque est plus qu'évidente, nous dirons même qu'elle rivalise avec celle des *Milles et une nuits*. Les deux intertextes se côtoient et leur présence est presque égale.

Une première lecture dévoile déjà l'intertextualité avec la mythologie grecque grâce aux noms tels que : Odyssée, Achille, Ulysse...etc. Néanmoins, il est à signaler que cet héritage se divise en deux catégories :

1- Celle qui renvoie aux références explicites.

Et

2- Celle qui regroupe toutes les allusions implicites.

a- Les références explicites : cette catégorie propose les noms de l'Odyssée, de l'Iliade, d'Homère, d'Ithaque, d'Achille, et de Patrocle, ils viennent marquer le texte de Bachi de l'estampille grecque. Ces noms bien connus servent de connecteurs et guident la lecture afin de repérer l'intertexte dont il se réclame.

Leur présence onomastique déblaye le terrain, elle prépare, en quelque sorte, le lecteur aux allusions mythologiques présentes dans le texte. En effet,

le risque de ne pas percevoir l'intertexte grec dans le roman est considérable, sans doute à cause du titre qui joue le rôle inverse, du moins pour ce legs qui fait l'objet de notre analyse pour ce chapitre. Il est, non pas cette «clé interprétative» et suggestive de la présence effective de l'intertexte grec mais tente plutôt à le voiler et de le cacher. Les noms du poète grec et de ses personnages viennent attester la présence de l'héritage dont ils se réclament.

Dés les premières pages les noms d'Achille, et de Patrocle apparaissent dans la narration pour dépeindre l'univers mythique. Lorsque Sindbad débarque du bateau à Carthago en compagnie du Dormant et de son Chien, il se présente et annonce aux policiers le lien, quoique métaphorique, qui l'unit au Dormant et au Chien : «*Lui, c'est Achille, moi, Patrocle*»¹. Sans trop tarder, l'univers de l'héritage grec se dissipe, mais s'empresse de refaire surface quelques pages plus loin quand le vieillard se présente et dit à son tour «*Mon nom est personne*»². L'association est vite établie quand ce vieux personnage accompagné de son chien dit se nommer «*Personne*». Le lecteur ne peut ignorer l'allusion à Ulysse et à son chien grâce à cette identification. L'héritage grec s'installe dans la narration de façon graduelle, il commence par un lexème, une allusion, un nom et finit par s'y installer solidement. Tantôt explicite, tantôt caché, sa présence suit un chemin progressif contrairement aux références des *Mille et une nuits* qui se présentent de manière stable et constante par la citation de larges extraits du conte. Le lexème «l'Odyssée» réitère le clin d'œil à la littérature grecque. Celui-ci surgit dans la deuxième partie du roman lorsque le narrateur compare ses étranges traversées vouées à une mort certaine «*d'Odyssée*».

¹ Bachi Salim, *Amours et aventures de Sindbad le marin*, op.cit. . p.22.

² *Ibid.*, p.25

Le nom d'Ulysse apparaît quant à lui à la 65^{ème} page, celui-ci va servir de repère géographique pour localiser la ville de Sicile : «*l'île où faillit échouer Ulysse*»¹.

Les Chants d'Homère marqués par la tristesse et la nostalgie viendront accompagner la scène décrite par le narrateur, ceci nous pousse à penser que l'univers de l'Odyssée et de ses héros servent de décors aux aventures de Sindbad. Cette première catégorie de références explicites à laquelle on ajoute les noms de Persée, Œdipe, et des Sirènes, qui surgissent puis disparaissent aussitôt, préparent le terrain à l'héritage grec qui prend toute son ampleur grâce aux allusions appuyées qui peuplent le texte.

b- Les allusions subtiles :

1) Le voyageur et son chien :

Les premières pages montrent la première allusion à la mythologie grecque grâce au voyageur et à son chien, et nous poussent à faire le rapprochement avec Ulysse et son chien Argos. L'allusion se confirme après quelques échanges avec Sindbad, au moment où le vieillard se présente au personnage en lui annonçant : «*Mon nom est personne*»². Très vite, le lecteur est dirigé vers la piste mythologique, les quelques myèmes utilisés par le narrateur tels que voyageur, le chien, le prénom «*personne*», nous incitent à les associer à Ulysse. En effet, après un voyage interminable et face surtout à un inconnu débarquant dans un monde qui lui est totalement étranger, le

¹ *Ibid.*, p.65

² *Ibid.*, p.25

vieillard forcé de se protéger, utilise la même ruse qu'Ulysse¹ en proposant le nom de « Personne ».

Le Dormant joue parfaitement le rôle d'un Ulysse. La ressemblance avec le héros d'Homère va plus loin, quand le narrateur décrit le débarquement du vieillard sur le port de Carthago, sa ville natale qui s'est métamorphosée et a même changé de nom depuis sa longue traversée des mers et des siècles.

La scène nous renvoie expressément au retour d'Ulysse à Ithaque qui, après son périple de vingt ans rentre enfin chez lui mais «...ne reconnaissait plus son propre pays»²

Le fidèle compagnon du Dormant est naturellement associé à Argos le chien d'Ulysse. Cependant, ce personnage ne tarde pas à suggérer une autre référence mythologique. En effet, plusieurs passages décrivent Chien comme une monstrueuse créature, le narrateur le présente en ces termes :

«Ce chien semblait sorti d'un gouffre infernal, effrayant...L'âge de chien était encore plus énigmatique que celui de son maître. Vieux, sans aucun doute, cela ne levait pas les inquiétudes pour autant. Son pelage gris, ses longues pattes décharnées, cette langue pendante, le manque de souffle eussent pu induire un homme en erreur et lui faire penser que la bête était agonisante. Mais il faut toujours se méfier de sa première impression : ce chien était sans âge, cela ne voulait pas dire qu'il était sans défense ou affaibli. L'animal n'avait pas renoncé à sa vocation première»³.

¹ Ulysse utilise le nom de personne dans l'épisode du Cyclope en se présentant à Polyphème.

² Hamilton, Mythologie, *op.cit.* p.276

³ Bachi Salim, *Amours et aventures de Sindbad le marin*, *op.cit.* . p.27

Peu à peu, l'image du cerbère chien gardien de la porte des enfers, se dessine et se précise, cette créature mythologique prend place dans le roman et accompagne le vieillard afin de le protéger. Ce lien se confirme quand l'animal aux allures inoffensives est doté par métaphore, des mêmes caractéristiques que le Cerbère, au point que le narrateur précise: *« l'animal s'était divisé pour accompagner chaque Dormant, comme dans l'antique fable où la bête, monstrueuse, était affligée de plusieurs crânes et de milliers de crocs ? »*¹

Et pour cause, l'animal finit par accomplir une des missions qui lui a été destinée, puisqu'il va dévorer le chauffeur de taxi, vil personnage, devenu dangereux pour Sindbad mais surtout pour son maître :

*«...la bête raclait, soufflait et grognait de plus en plus fort. Elle paraissait avoir gonflé pendant le voyage. L'animal était devenu la Chose affamée qui attendait pitance et récompense...Chien n'avait plus faim à présent, Chien était repu. Son maître lui avait donné permission de manger.»*²

Ce cerbère des temps modernes choisit ses victimes, les personnages jugés honnêtes sont épargnés, à l'instar de Sindbad:

*«A présent, Chien pouvait se reposer dans la maison du Voyageur, l'homme qui parlait, parlait, parlait mais était un homme bon qui ne ferait pas une bonne nourriture pour Chien ; pas une aussi bonne que l'homme Mauvais qui l'avait enfermé dans la caverne de fer, non pas aussi bonne.»*³

¹ *Ibid.*, p.33

² *Ibid.*, p.35

³ *Ibid.*, p.36

2)Ulysse alias Sindbad

Sindbad le célèbre marin est l'alter égo d'un autre personnage mythique qui a bien connu la mer : Ulysse. Il s'installe dans l'univers de ce Sindbad moderne, propice pour accueillir un autre marin qui a passé des années interminables sur les mers à la recherche de son Ithaque.

Ce rapprochement que l'on a fait entre Sindbad et Ulysse, est, à vrai dire, suggéré par le narrateur, le personnage de Bachi le réclame en disant : *«moi Sindbad qui ressemblait au bon sauvage du conte ou à un Ulysse échoué sur le rivage de Phéacie...»*¹.

Encouragée par cette comparaison à Ulysse, nous décidons de laisser installer ce séduisant rapprochement entre le héros d'Homère et Sindbad, puisque le texte ne cesse de faire des allusions à Ulysse, à son périple et à ses rencontres.

Et lors de chaque voyage, dans chaque ville visitée par Sindbad le narrateur s'empresse de faire référence au Sindbad du conte mais aussi à Ulysse, comme dans ce passage :

*«Comme mon illustre ancêtre, le Sindbad du conte, j'embarquai à Gênes et non à Bassora, et cabotai jusqu'à Messine, en Sicile...On ressentait bien un charme fugace en parcourant le bord de la mer, et surtout en rêvant à Ulysse voguant de Charybde en Scylla. Le marin cherchait la passe pour continuer son voyage vers Ithaque.»*²

C'est dans la neuvième partie que la présence d'Ulysse se laisse voir de manière explicite. A Messine et avec sa nouvelle conquête Liza, le Sindbad de

¹ *Ibid.*, p.70

² *Ibid.*, p.142

Bachi ne cesse de se comparer au héros d'Homère. Il se qualifie d'Ulysse, et son amante de Sirène, moins dangereuse toutefois, que celle rencontrée par le héros de l'Odyssée. En effet, le danger vient de lui cette fois-ci, il se transforme en sirène et séduit Liza, femme mariée, qui succombe pourtant à son charme et commet ainsi l'adultère :

« Mais Liza brûlait encore plus fort que les remparts de la cité marchande, elle entrait en combustion sous la caresse pendant que je me noyais comme une sirène épousée par un Ulysse moins attaché à son navire. Quelle aventure eut-été vécue par le célèbre marin s'il avait accepté de rejoindre celles qui chantaient pour lui ?...L'adultère, c'est le chant des Sirènes, une lente dérive et une longue patience, la certitude d'y laisser sa vie ou son âme à la fin.»¹

En fait le Sindbad de Bachi est tel un Ulysse d'Homère, mais qui, contrairement, à son modèle littéraire, se laisse séduire par le chant des différentes Sirènes rencontrées dans chaque ville mais sans jamais succomber totalement et perdre de vue le désir de retrouver sa Pénélope : Vitalia qui

«Demeurait dans mon esprit de marin tondu, telle une Pénélope, l'image intacte et pure de Vitalia, mon amour unique, mon talisman contre les maléfices les plus doux, à l'exemple d'une épouse volcanique dont le chant est à la fois délice et supplice».²

Cet Ulysse «déformé» reproduit presque fidèlement le schéma de son père qualifié lui aussi d'Ulysse, il dit :

«Ne fallait-il pas voir dans mon désir sans cesse recommencé pour les voyages et les femmes un hommage discret au père qui s'était égaré après avoir confondu l'amour unique et le faux amour ? Si seulement ma mère n'était morte abandonnant son

¹ Ibid., p.146

² Ibid., p.147

Ulysse aux prétendants, vandales et massacreurs de tout bord, aux Calypso Circée qui peuplaient les enfers de ce monde...»¹.

Les temps ont changé, les valeurs aussi. Un modèle identique d'un Ulysse Homérique suffoquerait et ne pourrait pas survivre dans ce monde moderne. Alors, le narrateur, nostalgique et conscient de cette situation, nous propose un autre Ulysse, celui-ci est «déformé» mais parfaitement adapté au monde dans lequel il vit. Un Ulysse qui côtoie des calypsos, des circées et des cyclopes, qui succombe aux chants des sirènes sans regrets mais qui continue inlassablement sa quête : celle de retrouver Pénélope qui ne l'attend pourtant plus. Peu à peu, nous assistons au déclin d'Ulysse et de la littérature en ce 21^{ème} siècle, celui-ci est réduit à un virus informatique : «*Ulysse se réduisait à nos jours à un virus informatique, un cheval de Troie, une ligne de code vicieuses à éliminer au plus vite. L'homme aux milles tours appartenait au passé à défaut d'une vitesse d'horloge adéquate*»². Tous les ingrédients d'une parodie odysseenne sont donc présents.

Ces transformations massives infligées à d'Ulysse et à son histoire, son déclin et sa quête vouée à l'échec, nous incite, à penser que l'auteur emploie une forme de dévalorisation ou de démystification de l'épopée homérique. Mais cette piste ne peut correspondre au mouvement thématique que l'auteur accorde à ces héros homérique et à son histoire. L'inflexion d'Ulysse dans le roman de Bachis ne répond guère à un désir de le rendre un héros négatif ou ridicule, sa dérivation résulte sans doute de l'opération transformationnelle qu'exige toute transposition :

«Qui prenait le temps de lire un livre ou d'écouter un homme inventer sa vie ? Le monde, moderne en diable, était devenu platement réaliste. Même les grandes tueries étaient des réalisations

¹ *Ibid.*, p.147

² *Ibid.*, p.143

*scientifiques, des programmes, des statistiques. Homère et Schéhérazade appartenaient à une humanité disparue. Plus personne n'enchanterait le monde à nouveau»*¹

La transposition d'Ulysse :

L'auteur a effectué plusieurs transformations à ses deux hypotextes, à savoir, les *Mille et une nuits* et l'*Odyssée*, mais chacune a sa particularité, les deux intertextes sont des transpositions, c'est-à-dire, «*transformations sérieuse*»² mais les procédés transformationnels opérés par l'auteur pour chaque hypotexte est différent.

Si l'hypotexte des *Mille et une nuits* avec l'histoire de Sindbad le marin est une sorte de continuation ou de prolongement des contes orientaux, l'*Odyssée* bénéficie, elle, d'un autre traitement textuel, c'est une transposition thématique puisque l'auteur inflige à son hypotexte des transformations thématiques un «*retournement idéologique*»³ comme le signifie Genette.

En effet, le motif des voyages de Sindbad n'est pas le même que celui d'Ulysse, qui devient marin par contrainte, forcé de sillonner les mers malgré lui pour retrouver son Ithaque.

Sa quête est largement différente : le héros homérien est guidé par le désir de retourner chez lui par contre celui du héros de Bachi suit le chemin inverse : sa quête initiale est celle de quitter sa ville natale Carthago pour s'enrichir .

Deux directions opposées qui vont, finalement, finir par le rapprocher grâce au thème de l'errance : pour l'*Odyssée* (hypotexte) l'errance est bien entendu infligée (par la déesse et les Dieux) pour l'hypertexte (le roman de

¹ *Ibid.*, p.47

² G.Genette. *Palimpseste*. Op. cit. p.237.

³ *Ibid.* p.237.

Bachi) elle demeure délibérément choisie et assumée. Nous dirons donc que cet hypertexte est une transposition effective puisque c'est une transformation sérieuse se réclamant d'un autre sous-genre que contient la transposition, la proximation.

Le fait de choisir comme héros un marin des temps modernes met à nu, inévitablement, d'autres personnages littéraires se rapprochent sensiblement de ce sujet ou qui ont déjà vécu l'expérience de la mer et de l'errance. Ceci explique d'ailleurs, dans ce texte, une référence à Robinson Crusoë. Volontaire ou pas, leur présence est liée au thème choisi par l'auteur qui génère tous les personnages qui ont vécu ou connu cette expérience.

De cette proximité entre le roman de Salim Bachi et celle de l'Odyssée, résultent des mouvements de translation temporelle, géographique et sociale. Puisque *«l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour le rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public»¹* écrit Genette.

Effectivement, rien n'est plus légitime que ce transfert diégétique qui est naturellement ordonné par les besoins de l'histoire. Ulysse de ce roman algérien natif de Carthago, n'est nullement un roi mais un simple habitant de cette ville en ruines. L'action se déroule au 21^e siècle : Salim Bachi a procédé à une translation spatiale, sociale et temporelle exigée par la modernisation de ce héros antique, c'est donc une transposition intégrale au service d'une réactualisation totale.

Conclusion partielle : le plurivocalisme des allusions

Les trois principales références ou allusions mythologiques qui reviennent avec insistance à savoir : le vieux Dormant, le chien, et Sindbad bénéficient d'un traitement textuel à part. En fait, il semblerait qu'avec ces

¹ *Ibid.*, p.431.

trois allusions explicites, le phénomène de l'intertextualité est poussé à l'extrême, jusqu'à ses limites. Ces trois personnages sont tous dotés d'une double référence intertextuelle, voire même plusieurs, leur présence se réfère non pas un intertexte mais à plusieurs :

1- **Le vieux Dormant** fait allusion au début du texte à Ulysse et au Dormant (dans le coran) en pages 35, 36, 224.

2- **Chien** renvoie à Argos le chien d'Ulysse, au chien de la caverne et au Cerbère.

3- **Sindbad** renvoie bien évidemment au personnage du conte des *Mille et une nuits*, mais aussi à Ulysse.

De toute évidence, ces trois personnages sont choisis pour leur « plurivocalisme », ils dépassent même le stade du bivocalisme puisqu'ils renvoient à deux, voire à plusieurs références intertextuelles.

Cet enchevêtrement intertextuel rend compte du caractère foncièrement dialogique de l'œuvre bachienne.

Le plurivocalisme de cette œuvre nommé par Bakhtine « *dialogisme* »¹ semble être un jeu pour l'auteur. Il tente de voir jusqu'où peut aller le phénomène intertextuel, et nous prouve que l'intertextualité n'a pas de limites. D'ailleurs, R. Barthes l'un des défenseurs de cette idée déclare :

« Que tout un texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables... tout texte est un tissu nouveau de citations révolues, passent dans le texte, redistribué en lui des morceaux de codes, des formules, des modèles mythiques, des fragments de

¹ « *Le dialogisme finissait par pénétrer dans chaque mot du roman le rendant bivocal (...) on aboutissait ainsi à ce micro dialogisme* » explique Bakhtine dans *Esthétique de la création verbale* ; Gallimard, 1984. P.33

langages sociaux...l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques données sans guillemets»¹.

Salim Bachi justifie cette pluralité des sources intertextuelles, en expliquant qu'elle provient de l'héritage du passé de son pays natal, aussi leur présence est plus que légitime dans ses œuvres. Il précise : *«Les pays méditerranéens ont en commun les contes, les fables, les mythes et les religions. C'est ce qui nous rassemble à la limite à travers la Méditerranée...»²*

En ce qui concerne l'estampille de la mythologie grecque, il déclare tout simplement que :

«C'est le patrimoine commun de la Méditerranée, de l'Algérie en particulier qui a été un royaume hellénistique à une période de son histoire. C'est un clin d'œil que j'ai voulu faire dans mes premiers romans à cette antiquité grecque. On nous parlait beaucoup du passé arabe de l'Algérie, je voulais donc montrer qu'il n'y avait pas que le passé arabe»³

¹ Barthes.Roland, «La théorie du texte», In Encyclopédie Universelle.

² Entretien L'Ivrescq, n°8 (<http://www.livrescq.com/livrescq/?p=33>) consulté le 09 juin 2016.

³ *Ibid.*

CHAPITRE II

L'HERITAGE RELIGIEUX

1- Chez Kateb Yacine

Chez Kateb Yacine, l'héritage religieux est quasi-absent, si ce n'est la pièce *La Poudre d'intelligence* qui vient l'inscrire parmi ses legs surtout culturel, lié à son appartenance à un pays traditionnellement musulman.

La présence timide de l'héritage religieux peut se dégager à travers le personnage du Mufti qui est le haut représentant de la religion musulmane dans son pays. Toutefois, il est à signaler que ce personnage ne jouit pas des plus belles caractéristiques, bien au contraire, l'auteur nous présente, un personnage corrompu et hypocrite qui ternit l'image de la religion.

L'image de cet héritage qui se dégage est assez dévalorisante puisque l'auteur inflige au personnage, censé la représenter, les vices les plus détestables qui soient. En effet, cette comédie met l'accent sur la malhonnêteté de ces personnes manipulatrices qui détournent les propos du livre sacré, interdisent et tolèrent selon leurs propres intérêts et profits, comme nous le montre cet extrait où *Nuage de fumée* essaye de prouver leur

mauvaise foi : « *Nuage : Sultan, rends-moi justice...pour pouvoir faire de l'or en cachette, comme c'est d'ailleurs leur habitude...* »¹

Au fil de la pièce, l'image du Mufti s'assombrit d'avantage, Nuage de fumée s'affaire pour prouver que ce personnage « *son ennemi suprême* » n'est qu'un faux dévot, un corrompu et un manipulateur, capable des pires mensonges, et prêt à sacrifier un individu malheureux et sans défense, pour sauver sa place auprès du sultan et préserver sa réputation aux yeux du peuple.

Cette situation ne tarde pas à se retourner contre le Mufti, d'ailleurs lui-même finit par tomber dans son propre piège, il est à son tour manipulé par *Nuage de fumée* qui le tourne en dérision en inventant la poudre d'intelligence qui n'est autre que les excréments de son âne. Ce tour de magie grotesque dévoile par la même occasion l'intéressement du faux dévot :

« -Nuage de fumée : ceci n'est rien. Lorsque l'âne divin -car ce n'est pas un vulgaire animal, mais un ami de dieu, un Elu qui accomplit son temps de pénitence- lorsque l'âne divin, dis-je, sera royalement nourri, et qu'il pourra solennellement, en présence de toutes les personnalités civiles, militaires, et religieuses, se soulager sur un tapis plus riche encore –car il aime les honneurs, et il a sa noblesse à lui- alors, Ô sultan, tu ne sauras que faire de l'or miraculeux...

-Nuage de fume : Eteignez la lumière ! Laissez venir l'inspiration. Lorsque vous entendez un bruit caractéristique, alors, ô grand mufti, et vous doctes Ulémas, que vos mains s'allongent à l'unisson vers le tapis, et aussitôt vous palperez le salaire de la foi.

-Le Sultan : alors ?...

Le Mufti : Ma foi, je ne touche rien de consistant...

¹ Kateb Yacine, *La Poudre d'intelligence*, op.cit. .p.86

-Nuage de fumée : ne désespérez pas, ça commence par l'or liquide.

-Le Mufti : Peut-être l'âne est-il malade ? Vous l'avez trop nourri. Nous sommes plongés dans un vrai marécage...Et pas la moindre pièce»¹

Cette farce insulte doublement la haute fonction de ce représentant, non seulement elle l'afflige des pires vices mais en plus elle le ridiculise à travers un personnage grotesque qui, de plus, est considéré comme fou par la population. Tout au long du texte, Nuage de fumée, ce fou philosophe essaie de tourner en dérision les hauts représentants de son pays, y compris le Sultan. Le texte souligne leur malhonnêteté :

« Le sultan s'adressant au Mufti : j'en étais sûr. Ta place est donc à la tête des croyants, pour leur distribuer cette nouvelle richesse. Cette trouvaille tombe à pic pour couper court à toute revendication syndicale. Et dire qu'elle nous vient d'un philosophe progressiste...Pauvre diable ! Ils ignorent donc, lui et ses semblables, que nous sommes assez forts pour les réduire au silence, assez habiles pour retourner contre eux leur système ?»²

La farce glisse alors du ludique pour devenir une subversion, car le discours tenu par *Nuage de fumée* envers le Mufti devient de plus en plus virulent, la pièce finit même par traiter les Ulémas ainsi que le Mufti de charlatans comme nous le montre ce passage :

«Le policier : Circulez ! circulez ! Vous savez bien que vos Ulémas ont interdit le maraboutisme. Nuage de fumée : pour en avoir le monopole»³

¹ *Ibid.*, p.85

² *Ibid.*, p.109

³ *Ibid.*, p.88

Persévérant, Nuage de fumée finit par mettre le peuple, représenté par le chœur, de son côté : son désir est d'éveiller sa conscience afin de démasquer et de découvrir le vrai visage du Mufti :

«Le Mufti nous a dit de venir te voir. S'il t'a choisi, c'est que tu es un gredin, qui se moque de Dieu, tout comme lui...»¹

La pièce place, alors sur le même niveau, un fou philosophe et l'un des plus hauts représentants de la religion. D'ailleurs, le peuple ne découvre pas seulement le vrai visage du Mufti mais aussi les dirigeants du pays, le Sultan en tête, et ce, grâce aux farces de Nuage de fumée qui rappellent celles de Djeha.

Chez Kateb Yacine, les critiques envers les représentants de la religion (Mufti et Ulémas) poussent à nous interroger sur la nature de leur présence : est-ce dans un but de désacralisation de ceux qui représentent la religion ?

En s'appuyant sur le texte, la réponse à cette question devient claire.

En fait, l'auteur met le doigt sur l'abus de pouvoir de certains représentants de la religion. Il dénonce certaines pratiques frauduleuses du Mufti afin d ménager ces propres intérêts. Cette comédie n'est certainement pas une parodie qui tente de désacraliser une religion. D'ailleurs, tout au long de la pièce, les reproches et les critiques sont uniquement dirigés contre, les représentants de la religion. Aucun verset n'a été détourné, aucune remise en question de l'écriture sacrée et surtout aucune transgression du texte sacré n'est à relever. Celui-ci est d'ailleurs complètement absent de la pièce. Tout ce qui importe à l'auteur c'est de critiquer les faux dévots et toute personne qui représente le pouvoir. En fait, c'est l'abus de pouvoir, en tout genre qui est largement dévalorisé à l'instar de ce passage qui montre bien que Nuage

¹ *Ibid.*, p.98

de fumée a bien démasqué tous les agents du pouvoir et de la justice : « *Il a raison, la justice n'est juste que pour des hommes égaux, du moins en apparence.* »¹ dira le Chœur qui, grâce à Nuage de fumée, prend conscience de sa manipulation

2- Chez Salim Bachi

Si l'héritage religieux est bien inscrit dans les textes des deux auteurs algériens, il n'en demeure pas moins que le degré de sa présence diffère sensiblement, car plus abondant chez le plus jeune écrivain, et quasi-absent chez son prédécesseur.

Plus étonnant encore, ce legs prend deux directions divergentes, puisqu'il est utilisé à des fins différentes : chez Kateb Yacine et par le biais de personnages, son utilisation répond à des fins précises : critiquer et dénoncer certaines situations. En revanche, les textes de Bachi tentent, vraisemblablement, de rétablir une réputation bafouée. Parmi les œuvres qui en contiennent le plus, nous en signalons quatre : d'abord *Tuez-le tous*, ensuite *Le Silence de Mahomet ; Moi, Khaled Kelkal*, et enfin *Amours et aventures de Sindbad le marin*.

Ces romans laissent voir, de manière explicite, la référence au religieux, allant de la simple allusion implicite à la citation la plus affichée.

Dans les textes en question, Coran et discours romanesques se disputent l'espace textuel.

Pour ces textes marqués fortement de l'estampille de cet héritage, le Coran constitue plus qu'une toile de fond, comme nous l'avons expliqué plus haut, l'élément religieux devient alors crucial dans l'interprétation du texte du

¹ *Ibid.*, p.105.

fait de sa présence abondante dans les quatre romans de Salim Bachi, jusqu'à en devenir lui-même objet d'écriture dans *Le silence de Mahomet*.

2/1 Religion et terrorisme

L'intérêt porté à cet héritage religieux de l'islam s'explique bien évidemment par l'actualité. En effet, le contexte politique international a joué un rôle décisif quant à la prolifération des textes littéraires qui ont fait référence à la religion en général et à l'islam en particulier. La montée de l'intégrisme, les attentats meurtriers qui ont secoué le monde entier, ont inspiré beaucoup d'auteurs de divers pays ; certains se sont glissés dans la peau des terroristes afin de mieux dépeindre la réalité, leur réalité. Bachi en fait partie.

Le premier roman de l'auteur dont le sujet aborde, exclusivement, les attentats terroristes est *Tuez-les tous* qui relate les événements du 11 septembre 2001. Pour les besoins du récit, le narrateur, personnage principal endosse le rôle de l'un des pilotes du Boeing 767 qui s'est crashé contre le World Trade Center. Mais avant d'aller plus loin dans l'analyse, nous jugeons important de signaler que les quatre romans de Salim Bachi dans lesquels la présence de l'héritage religieux est plus qu'importante, diffèrent sensiblement. L'enjeu de la narration n'est guère le même, de ce fait, nous sommes amenée à les classer en deux catégories distinctes :

La première catégorie contient deux romans : *Tuez-les tous* et *Moi, Khaled Kelkal*, qui racontent les derniers jours de deux terroristes dont la vie se termine de façon tragique, lors de deux attentats différents. La deuxième catégorie suit une autre direction, pour ne pas dire opposée, et concerne deux autres romans, à savoir *Le Silence de Mahomet* et *Amours et aventures de Sindbad le marin*.

a) Des personnages dévalorisants

Notre point de départ face à ces deux catégories, consiste à mettre en lumière l'attitude de l'auteur vis-à-vis de l'utilisation du legs religieux puisque cette classification laisse entrevoir deux directions différentes. En effet, les deux textes de la première catégorie à savoir *Tuez-les tous* et *Moi, Khaled Kelkal* présentent un islam selon la vision de deux terroristes, manipulés et «égérés» selon l'expression utilisée, mainte fois, par les deux terroristes dans les textes.

La deuxième catégorie laisse voir, quant à elle, un autre islam dont l'enjeu est différent. Les deux textes de la première catégorie, n'ont nul besoin de faire l'objet de deux analyses distinctes. En effet, *Tuez-les tous* et *Moi, Khaled Kelkal* suivent le même cheminement, l'itinéraire des deux terroristes est pratiquement le même et l'auteur nous propose:

- 1) le même profil
- 2) les mêmes versets convoqués
- 3) une vision erronée de l'islam.

b) deux œuvres : un même profil dans *Tuez-les tous* et *moi, Khaled Kelkal*

Les deux premiers textes mettent en action deux personnages terroristes qui se partagent le même profil : jeunes, parcours scolaire satisfaisant, sans antécédents psychologiques, mais qui font face à l'échec attribué à la société d'accueil, c'est-à-dire la France. Venus tous les deux d'Algérie, ils vont vivre l'expérience de la prison, pour les deux, c'est dans ce lieu, que tout bascule, comme l'explique si bien Khaled Kelkal

«Je suis responsable de mes actes. Je les ai commis en conscience. On relèvera, ici ou là, le coup du destin : mon emprisonnement, par exemple, que je ne méritais pas. On ne condamne pas un gamin intelligent à quatre longues années d'enfermement sans attendre de lui en retour une obole obscène. Un apprenti chimiste sait de science occulte qu'il jongle avec les forces de l'univers et que son œuvre, aussi infime soit-elle, participe du grand mouvement. On ne l'imagine pas un seul instant innocent de ses actes. Je ne le suis pas et ne demande pas à l'être. Mes crimes ont été commis en pleine lucidité. Cette clairvoyance m'a fait réclamer mon sort en ne désarmant pas afin de ne pas avoir à être jugé par le tribunal des hommes»¹

L'échec de leur insertion dans cette société d'accueil et le risque de revenir au pays natal, les poussent à choisir une autre direction: le djihad. En effet, pour les deux personnages, retourner en Algérie, est pire que de mourir pour une cause à laquelle aucun des deux n'y croit vraiment. A ce titre, les deux personnages s'expliquent sur le retour au pays natal en ces termes : «Il avait vécu pendant huit années dans une ville étrangère, Paris ville lumière éteinte, huit années avec la perspective atroce d'un retour parmi les siens s'il n'avait pas de travail, s'il échouait, s'il réussissait ses études.»² explique le narrateur dans *Tuez-les tous*.

Et pour *Moi, Khaled Kelkal*, nous retrouvons le même discours sur l'Algérie :

¹ Bachi Salim, *Moi, Khaled Kelkal*, op.cit. . p.127

² Bachi Salim, *Tuez-les tous*, op.cit. . p.38

«Je partirai ensuite en Algérie. Mais je sais que je ne resterai pas longtemps là-bas, c'est encore pire que le col de Malval ou la prison»¹.

Pour les deux terroristes qui ont causé la mort de centaines de personnes, le texte littéraire nous présente pourtant deux personnages gagnés par le doute, rongés par le remords, incapables de commettre des actes de guerre sainte. Les deux terroristes ne cessent de se qualifier d'«égarés» dans les deux textes, ils précisent l'un comme l'autre : *«... il aurait dû combattre les suppôts de Satan si Dieu ne l'avait pas égaré, le faisant entrer ainsi dans son grand dessin, un fil dans la tapisserie.»²* Dans *Moi, Khaled Kelkal* : *« je préfère dire les actions commise contre nous, pauvres gamins égarés...»³*

Le doute éprouvé par les deux personnages, se dissipe et laisse place à la certitude. Maintenant les deux jeunes terroristes sont conscients qu'ils ont été manipulés, mais il est trop tard pour eux de se rétracter. Complètement piégés, ils finissent par avouer ce qu'ils pensent réellement, on assiste alors à de véritables confessions:

«Il marchait dans la nuit noire. Elle marchait avec lui, entre les immeubles en ruines. Elle le suivait comme une chienne qui suit son maître mais il ne pensait plus qu'elle était mauvaise, sans doute moins que lui.»⁴

Après avoir tué l'imam Sahraoui, son homologue littéraire, innocente sa victime, comme le montre cet extrait : *«Les jeunes filles songeaient à un cheval blanc, moi un poisson blanc, et le blanc deviendrait rouge comme le*

¹ Bachi Salim, *Moi, Khaled Kelkal*, op.cit. . p.106

² Bachi Salim, *Tuez-les tous*, op.cit. . p.117

³ Bachi Salim, *Moi, Khaled Kelkal*, p.126

⁴ Bachi Salim, *Tuez-les tous*, p.133

sang de l'imam Sahraoui, le sang des innocents, le sang des victimes des attentats commis pendant ma vie brève et tragique.»¹

Complètement perdu puisque l'un «... ne croyait plus en rien»² et l'autre avoue que «*la guerre ne m'a rien révélé*», ils vont pourtant commettre l'irréparable car ils souhaitent tous les deux ne pas être «*être jugé par le tribunal des hommes*» dira le terroriste Khaled Kelkal à la page 127.

Nous comprenons alors que l'acte des deux personnages, n'est nullement destiné à un djihad mais pour entrer dans l'histoire, puisqu'ils ne sont plus convaincus de leur guerre. Ils sont même conscients de leur manipulation par les organisations terroristes. Le pilote kamikaze dira dans *Tuez-les tous* : «... *le démon et les Djinns, il aurait dû les combattre et non leur prêter serment si Dieu n'avait voulu l'égarer.*»³

C'est donc, le même profil, le même parcours et le même destin, que la narration propose, et ce, dans deux textes différents. La relation qui les rattache est d'ailleurs, appuyée par des allusions et des clins d'œil que Khaled Kelkal adresse à son homologue littéraire, comme nous le montre cet extrait : «*je préfère dire les actions commises contre nous, pauvres gamins égarés, et n'appeler personne mon ami, personne qu'en dernier recours, au moment de la clandestinité et de l'action.*»⁴

Signalons que «Personne» est un des nombreux prénoms utilisés par Seïf-El Islam le héros de *Tuez-les tous*, pour éviter de se faire identifier. Autre

¹ Bachi Salim, *Moi, Khaled Kelkal*, p.126

² Bachi Salim, *Tuez-les tous*, p.114

³ Bachi Salim, *Tuez-les tous*, p.117

⁴ *Ibid.*, p.126

allusion faite à *Tuez-les tous*, est proposée lorsque Khaled Kelkal dit : «*je ne vois donc aucune raison de vous épargner. Je vous tuerai tous.* »¹

Invité de l'émission radiophonique, *Les Discussions du soir* de la chaîne France culture², Salim Bachi, répond aux questions de Jean-Christophe Rufin et explique l'itinéraire compliqué des deux personnages dans *Tuez-les tous* et *Moi, Khaled Kelkal*:

«Jean-Christophe Rufin : *Dans Tuez-les tous, on vous a reproché d'avoir écrit ce livre, puisque je rappelle, vous ne preniez pas parti mais vous vous mettiez dans la peau d'un des terroristes du 11 septembre ?*

-Salim Bachi : *C'est justement pour montrer qu'est-ce que l'intériorité d'un homme qui allait commettre un meurtre de masse, assassiner 3000 personnes et qui se disait croyant. Je voulais montrer cette ambigüité là : comment peut-on dire qu'on va aller au paradis alors qu'on massacre des innocents.*

-Jean-Christophe Rufin : *Et vous avez récidivé avec Moi Khaled Kelkal ?*

-Salim Bachi : *C'est beaucoup plus particulier, c'est parce que c'est un fait divers qui s'est passé en France, et je voulais montrer ce qui s'est passé dans les banlieues, comment quelqu'un qui a connu la prison en France se radicalise»*

-Jean-Christophe Rufin : *Dans les deux cas, vous êtes sur une crête, on vous reproche de faire l'apologie de ce que vous essayez d'analyser, parce qu'en ce mettant dans la peau de quelqu'un on comprend et en comprenant on excuse d'une certaine manière ?*

¹ Bachi Salim, *Moi, Khaled Kelkal*, p.56

² *Les Discussions du soir*, France culture le 13/01/2017 <https://www.franceculture.fr/emissions/les-discussions-du-soir-avec-jean-christophe-rufin/dieu-lalgerie-la-litterature-et-moi>, consulté le 11 mai 2017.

-Salim Bachi : Je vous le dis, je n'écrirais plus sur le terrorisme, c'est fini...pas pour des raisons de sécurité, mais parce que mon travail n'est pas compris et je n'ai pas envie de persister dans quelque chose qui est mal reçue»

c) la nature des versets coraniques convoqués

La ressemblance entre ces deux romans ne s'arrête pas là, elle va plus loin. En effet, la nature des versets coraniques convoqués est identique dans les deux textes. Certains sont insérés entre guillemets, d'autres sont dépourvus de marque typographique de l'emprunt. Les sourates qui reviennent avec récurrence, sont celles qui se rapportent aux mécréants.

Détournés de leurs contextes et de leur propos, ces versets sont donc utilisés à des fins précises par l'organisation terroriste. En effet, profitant de la vulnérabilité de leurs jeunes recrues qui se sont retrouvées dans des situations de faiblesse à un moment précis de leur vie (l'un en prison, l'autre sans domicile fixe) l'organisation terroriste a procédé, alors, à un véritable lavage de cerveau et un bourrage de crâne en diffusant

« ...des cassettes vidéo d'enfants palestiniens démembrés par leurs soldats. La mort courait dans le monde comme une nouvelle à la mode. L'Afrique. Le Rwanda. Le Vietnam. Le Cambodge. Le Liban, l'Algérie, le Chili, l'Argentine, la Tchétchénie. Responsabilité de l'Occident. «Coupable !» avait décrété les docteurs de la Loi»¹ dira le narrateur dans Tuez-les tous.

¹ Bachi Salim, *Tuez-les tous*, op.cit. .p.16/17

Par la suite, les versets et les sourates seront convoqués pour étayer et appuyer leurs dires, afin d'élargir davantage la brèche qui les sépare de ceux qui ne sont pas de leur bord (musulmans et non croyants). Tous sont considérés comme des ennemis de Dieu, ce que nous montre ce passage dans *Tuez-les tous* :

«Certains pensaient à Cyrtha, par exemple, que l'on pouvait tuer femmes et enfants, et violer femmes et enfants, et ne rien perdre de son âme. Il avait de la peine, lui. Une peine immense. Ils égorgeaient leurs frères et leurs sœurs. On lui répétait que ce n'étaient plus leurs frères, ni leurs sœurs, ils étaient sortis de la communauté, c'étaient des hypocrites, ils croyaient le jour et oubliaient la nuit. On pouvait les réduire en miettes»¹

Agissant comme une secte, les organisations terroristes interdisent et tolèrent les faits et actes, en utilisant les mêmes supports c'est-à-dire, le Coran pour légitimer leurs actes, comme nous le montre ce passage du texte :

«Il remplit une nouvelle flûte. C'était un musulman, il n'aurait pas dû boire. «Ils s'interrogent au sujet du vin et du jeu de hasard. Ils comportent tous deux, pour les hommes, un grand péché et un avantage, mais le péché qui s'y trouve est plus grand que leur utilité». Mais ils lui avaient répété qu'à présent, quoi qu'ils fassent, ils seraient accueillis au paradis, ils entoureraient tous les prophètes et boiraient tout leur saoul en baisant des vierges ; alors autant prendre de l'avance : régime d'exception pour les martyrs.»²

d) une vision erronée

¹ *Ibid.*, p.17

² *Ibid.*, p.17

Il nous semble alors évident que ces deux textes, dont l'héritage religieux est plus que présent, pointent du doigt la manipulation et le détournement de propos infligés aux sourates et versets coraniques, afin de pousser de jeunes innocents à devenir les pires meurtriers de l'humanité. En fait, l'objectif de l'auteur à propos de la récupération du legs religieux est de montrer que c'est moins la religion qui en est la cause que son utilisation.

2/2 D'autres œuvres pour une autre vision de l'islam : *Le Silence de Mahomet* et *Amours et aventures de Sindbad le marin*,

Les deux autres textes de l'auteur dénoncent cette vision erronée de l'islam que les terroristes portent et revendiquent. Les deux romans semblent suivre un autre chemin en ayant, assurément, un autre objectif. *Le Silence de Mahomet* et *Amours et aventures de Sindbad le marin*, laissent, tous deux, voir l'héritage religieux de manière explicite en utilisant les formes de l'emprunt les plus variées, et sont donc une sorte de réponse aux deux textes précédents. En effet, les connotations religieuses négatives prônées par des personnages –dont le kamikaze– qui bafouent l'image de l'islam se heurtent finalement à un autre texte de l'auteur. *Le Silence de Mahomet* semble être une réponse à cet islam stéréotypé et saturé de préjugés colportés par les médias occidentaux et écorchés par l'intégrisme et le terrorisme.

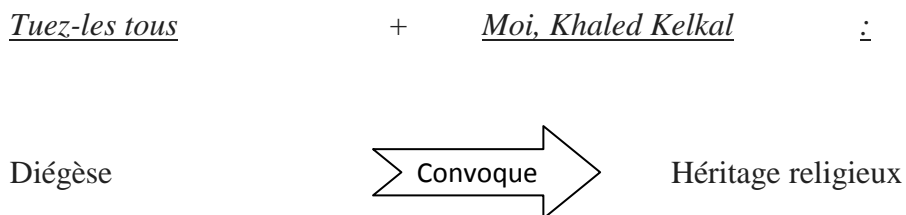
Dés la première lecture, nous sentons que ce texte emprunte une autre destination et semble clairement muni d'un objectif précis. En effet, l'image stéréotypée de l'islam, religion qui subit une image foncièrement négative que lui inflige le fanatisme religieux et le terrorisme, est finalement rétablie par le roman *le Silence de Mahomet*. Ce roman met l'accent sur les vraies valeurs de cette religion, grâce à un retour aux sources qui donnent à voir le vrai visage de l'islam. Ce passé qui remonte au 7^{ème} siècle après J-C, est révélateur de sens. Il marque, non seulement, une divergence avec les deux textes analysés ci-dessus, et montre cette intention de vouloir clarifier une vision. Ce retour

aux premiers moments de l'islam a une fonction explicative. Cette tentative de dédramatisation recourt nécessairement à la convocation du passé.

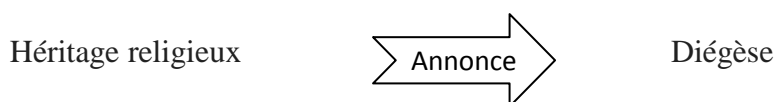
Par conséquent, dans le *Silence de Mahomet*, le legs religieux suit un autre chemin. En effet, les versets dans les deux textes précédents étaient présents à chaque fois que le/les personnages désiraient le faire.

Par contre, dans le *Silence de Mahomet* nous remarquons que ce sont les versets qui donnent le ton et dynamisent le récit. A cet égard, dans ce texte, c'est l'héritage religieux qui dicte l'écriture et annonce les chapitres, à l'image du premier qui s'ouvre sur la première sourate coranique adressée au Prophète.

En fait le schéma du legs religieux peut-être représenté de la sorte :



Le Silence de Mahomet :



Cette trajectoire différente dévoile l'objectif de l'auteur qui est différent à présent.

En effet, face à l'incompréhension totale des médias et face à la réputation bafouée de l'islam, l'auteur se pose en intermédiaire afin d'apporter plus d'explications et enfin rétablir cette représentation écorchée en privilégiant ce récit historique fictionnalisé du Prophète. C'est ce que montre, le péri-texte avec tous les éléments explicatifs qui sont très révélateurs de sens : la cartographie de l'Arabie au temps du Prophète, en indiquant les villes phares de son passage, les différents endroits où a eu lieu les plus importantes batailles menées par les Musulmans. Ces précisions traduisent la rigueur de la recherche, le glossaire situé au début du roman qui fournissent les traductions nécessaires destinées à un public ne maîtrisant pas la langue arabe rend compte de la position d'intermédiaire que veut jouer l'auteur dans le but d'apporter plus d'explications et d'éclairages. Enfin, les remerciements, montrent l'étendue de la recherche menée par Salim Bachi afin de proposer cette fiction avec un degré d'authenticité remarquable.

Dans ce roman, Bachi remonte le temps, mais au lieu de relater les faits comme le font habituellement les chroniqueurs, il donne la parole aux personnes qui ont côtoyé de près le Prophète, à savoir, sa première femme, son meilleur ami, son gendre, et sa fille. Les quatre chapitres qui composent le récit historique s'affairent à éclairer et à expliquer certains faits qui ont marqué l'islam et permettent, ainsi, de mieux comprendre des décisions prises à cette époque.

En insistant sur le caractère fictif de son texte, l'auteur tente, surtout, de contextualiser chaque événement afin d'expliquer les motivations des actes qui ont suivi, tout ceci précédé par un verset ou une sourate révélés au Prophète au moment des faits racontés. Chaque chapitre est réservé à un pan de la vie du Prophète. Nous comptons cinq voix narratives, toutes pourvues d'un objectif commun celui de narrer, d'éclairer, et d'explicité certaines situations.

À la différence des deux textes analysés plus haut, *Tuez-les tous* et *Moi*,

Khaled Kelkal, nous remarquons que l'héritage religieux change de position : dans *Le Silence de Mahomet* ce sont les versets coraniques qui rythment la narration ils dirigent la trame narrative, et non le contraire, puisque le verset ou la sourate qui ouvrent le chapitre bénéficient d'une explication et d'une contextualisation et participent ainsi à la dédramatisation de l'islam.

a) La nature des versets convoqués:

Ce texte de Bachi insiste sur un autre paramètre qui vient confirmer la trajectoire différente que prend le récit, celle qui concerne la nature des versets et des sourates convoqués. En effet, les deux textes précédents faisaient référence à des sourates précises qui, toutefois, ont été détournées de leur contexte afin de légitimer les actes abominables des terroristes. Ces sourates ont été majoritairement celles qui évoquaient les mécréants. Par contre *Le Silence de Mahomet* fait appel, à une diversité remarquable de sourates et de versets. Nous pensons, à titre d'exemple, à la première sourate qui ouvre le roman, celle de «l'Adhérence» qui correspond à la première révélation du Prophète et qui ouvre le premier chapitre.

D'autres parties (versets et sourates) vont suivre et ouvrant à chaque fois, un pan de l'histoire du Prophète. Des paroles de Dieu toutes différentes les unes des autres à l'exemple de la sourate de «l'Eléphant», «la Déchirure», «le Jour montant» (p.37), la sourate de «l'Ouverture», la sourate «les Fibres» (p.105), la sourate «le Très-Haut» (p.116), «les Infidèles» (p.217), «la Lumière» (p.287), «la Vache» (p.301), «l'Exode» (p.356).

Bien évidemment tous ces versets bénéficient d'une explication et d'une contextualisation. Nous pensons alors, à titre d'exemple, celle au sujet du voile, qui a fait polémique. Dans la dernière partie dédiée à Aïcha, elle éclaire encore cette décision en expliquant :

«Ces tristes femmes ne repartent jamais sans avoir laissé un présent : une once de blé, une poule vivante, des miettes d'un festin. Ces créatures sont encore plus tristes que nous, les Mères. Pour complaire à leurs époux, elles se voilent le visage et le corps ; rien ne les y oblige pourtant. S'il n'y avait eu ces noces absurdes avec Zayneb, aucune femme ne porterait ce bout de tissu qui masque leurs beaux atours»¹

Les dernières pages du roman donneront la parole aux Prophètes. Un véritable interrogatoire s'installe, les questions que tout le monde se pose et qui passionnent en ces temps modernes, jaillissent de la bouche d'Aïcha. Toutes les explications sont alors fournies par le Prophète, avec une précision, concernant entre autre la polygamie ou encore l'héritage. Le dernier paragraphe du roman donne la parole au Prophète Mahomet l'extrait fait penser à un songe prémonitoire concernant le destin de cette religion et son image actuelle. Ainsi, le Prophète rompt le silence et avertit :

«Un jour l'islam sera l'étranger qu'il a commencé par être. Du vivant même d'Omar. Puis de ses successeurs. Alors tout sera licite pour ses hommes. Ils prétendront des choses fausses sur ma vie. Il dresse le portrait d'un autre homme qu'ils nommeront Mohammad et qu'ils agiteront selon les circonstances. Ils justifieront ainsi leurs turpitudes et dissimuleront leurs faiblesses. Ils seront hors de la sphère de Dieu.»²

¹Bachi Salim, *Le silence de Mahomet, op.cit.* . p.389

² *Ibid.*, p .393

b) *Amours et aventures de Sindbad le marin* et le legs religieux

L'un des quatre textes qui réserve un intérêt non négligeable à l'héritage religieux est *Amours et aventures de Sindbad le marin*. Pourtant rien ne laisse penser que ce roman qui traite un sujet d'actualité, à savoir la migration, réserve une place très importante à ce legs .

Le texte devient un immense terrain de jeu pour l'auteur, les références intertextuelles jaillissent de toutes parts, et le lecteur est pris dans un tourbillon d'allusions tacites et de citations explicites. Les textes et les histoires se croisent et s'enchevêtrent pour nous permettre de croiser un Sindbad des *Mille et Une Nuits*, un Robinson pourtant loin de son île et l'un des Sept Dormants de la sourate de la «Caverne».

La pluralité des intertextes ne parviendra pas à voiler les références intertextuelles au Coran qui renvoie exclusivement à la sourate de la «Caverne». Quelques interrogations jaillissent et nous poussent à poser les questions suivantes : quel rôle joue la sourate en question dans un texte qui traite, dans son intégralité le thème de la migration ? Son dévoilement est-il indispensable pour la compréhension du texte ? Est-ce aussi une définition interprétative pour ce texte ? Quel rôle jouent les références coraniques ?

A ce stade de l'analyse, nous nous tournons vers le roman dont la première lecture répond déjà à certaines questions. La référence coranique fait comprendre que sa présence est tout sauf fortuite, elle est, au contraire, choisie pour remplir une fonction interprétative.

La présence de l'histoire des Sept Dormants dans ce roman est lourde de sens, la fréquence est telle, que déjà, dès la première page du récit une allusion très suggestive à cette légende des Dormants est à noter :

«Le chien était maintenant très vieux, et son pelage gris parsemé de taches noires. Il avançait devant son maître en remuant faiblement la queue. Cela faisait bien longtemps qu'il ne se souvenait plus de sa jeunesse canine. Il avait veillé le Dormant, son maître, qui à présent descendait du bateau, veillé la nuit et le jour et Dieu sait que les nuits furent longues et les jours aussi.»¹

En effet, les deux lexèmes associés [Chien] et [Dormant] laissent peu de place au doute. Nous comprenons alors, que le texte de Bachi nous renvoie directement aux Sept Dormants permettant à l'héritage religieux de s'installer définitivement dans cette œuvre.

Les pages qui suivent confirment les références au legs religieux, les allusions qui l'évoquaient, deviennent des références explicites, en dévoilant tous les indices afin de confirmer l'intertexte religieux. Il convient de préciser que le narrateur rend compte de cette idée dès la page 16 :

«Le Dormant aurait pu être jeune. Il le paraissait. N'était ce vieux chien répugnant qui l'accompagnait partout, il serait passé pour un homme de trente ans. Mais ses vêtements auraient pu être coupés il y a un siècle. Ils étaient neufs mais semblaient sortis d'une vitrine de musée ou de l'une de ces vieilles échoppes que l'on voit parfois dans un de ces films en noir et blanc.»²

Le rapprochement avec la légende des Dormants devient possible. En effet, les indices étalés dans le texte, déterrent et confirment la légende de la Caverne, comme nous le montre ce passage :

«Oourougari avait dormi longtemps avec ses amis, les six autres. Au commencement du Temps, Chien veillait les sept

¹ Bachi Salim, *Amours et aventures de Sindbad le marin*, op.cit. . p.13

² *Ibid.*, p.16

Dormants. Puis les Dormants s'éveillaient, prenaient nom et Chien se divisait pour suivre celui qui partait. Ooourougarri était le dernier Dormant et Chien avait dû se diviser une dernière fois pour le suivre. Quand se réveillerait le dernier Dormant, celui dont le nom était imprononçable, la Prophétie se réaliserait, disait la légende qu'ignorait Chien mais qu'il pressentait au fond de sa mémoire animale. Et : Ce Jour-là, la pesée se fera : telle est la vérité. Ceux dont les œuvres seront lourdes : voilà ceux qui seront heureux ! Ceux dont les œuvres seront légères : voilà ceux qui se seront eux-mêmes perdus, parce qu'ils ont été injustes envers nos Signes. Ainsi, parlait Temps ; et Ooourougarri était le dernier Dormant. Il était celui qui avertit de l'Avènement.»¹

L'histoire racontée dans l'une des plus célèbres sourates du Coran à savoir la sourate XVII, sous le nom de la *Caverne* et celle de la Bible concernait les sept chrétiens d'Éphèse, deux versions semblables à quelques détails près : un groupe de jeunes gens, qui vivait entre le 2^{ème} et le 4^{ème} siècles de notre ère, c'est-à-dire avant la révélation du Prophète Mohamed, refusent de suivre les pratiques de leur peuple. Ils ont donc pris la décision de fuir la ville et de se réfugier loin de leur empereur, dans une caverne, par crainte des représailles. Ces jeunes gens vont s'endormir sous la protection de Dieu pendant 309 ans selon le Coran. Toutefois, leur nombre demeure méconnu alors que la Bible mentionne sept individus partis se réfugier dans une grotte.

Cette légende racontée dans les deux livres sacrés, traduit pour les Musulmans et pour les Chrétiens, la vérité du dôme de la résurrection des morts. Le texte

¹ *Ibid.*, p.35/36

de Salim Bachi n'oublie pas de le signaler : «*Dans la caverne dormaient les sept d'Ephèse, les justicier dont le réveil sonnerait la fin des temps*»¹

Le constat est clair, l'auteur a puisé dans le Coran et dans la Bible, cette légende des Dormants puisqu'il mentionne plusieurs détails dont leurs noms et leur histoire.

Par ailleurs, nous remarquons que l'auteur ne déroge pas à la règle concernant l'inscription du legs religieux dans le roman. Celui-ci et comme pour les textes analysés plus haut, récupère et insère des versets grâce à des citations littérales, en utilisant les marques de l'emprunt, comme dans cet extrait : «*Le Jour où chaque homme trouvera présent devant lui ce qu'il aura fait de bien et ce qu'il aura fait de mal, il souhaitera qu'un long intervalle le sépare de ce Jour* »². Et parfois, en les masquant complètement comme dans le passage de la page 36 que nous avons mentionné précédemment.

Toutefois, nous constatons que l'intertexte religieux subit cette fois-ci une fictionnalisation grâce au Dormant qui prend place dans la diégèse et devient personnage homodiégétique. En effet, celui-ci participe à l'histoire, prend la parole et devient omniprésent du début jusqu'à la fin, comme le montre ce passage relatif à Lalla Fatima, grand-mère de Sindbad qui s'adresse directement au Dormant lui dit :

*«Tu es l'homme dont parle la Prophétie dit-elle....Tu es venu voir ce qu'on fait les hommes de ce pays ? Tu es là pour le jugement. Mon père m'en parlait souvent.»*³

¹ *Ibid.*, p.224

² *Ibid.*, p.54

³ *Ibid.*, p.54

Le choix de la légende et les raisons de sa présence, ici dans le texte qui traite le sujet de la migration, deviennent clairs et légitimes.

En effet, à l'instar des Sept Dormants ayant quitté leur ville pour se protéger et préserver leur foi ces jeunes gens du 21^{ème} siècle vont jusqu'à fuir et immigrer en abandonnant tout derrière eux. Le schéma que reproduit Sindbad et les migrants, semble similaire, car eux aussi fuient le chaos de leur pays natal, poussés aussi par le désir de trouver une vie meilleure pour eux et pour leurs familles.

Un autre détail va conforter notre hypothèse, il s'agit de la destination des migrants. Toutes les trajectoires migratoires se dirigent vers le nord, gage d'une vie meilleure. Il s'avère, à cet égard, que la caverne en question est tournée vers le nord, afin de protéger les corps des Dormants. On explique que les Dormants «*se réfugièrent alors dans une caverne dont Allah a facilité l'accès et qui est tournée vers le nord ; le soleil n'y accédait pas ni au lever ni au coucher.*»¹

Nous comprenons alors que l'objectif de la présence du legs religieux dans ce texte, répond à des fins purement littéraires. En effet, la légende du Dormant c'est nullement évoquée pour dénoncer le terrorisme (comme nous l'avons vu dans les deux premiers textes analysés et dont la présence du legs en question est conjoncturel) ni pour restaurer une réputation dénaturée (comme le laisse voir *le Silence de Mahomet*) l'histoire des Dormants semble avoir tout simplement inspiré l'auteur pour répondre à des stratégies littéraires.

¹ In, www.alghourabaa.com (<http://www.alghourabaa.com/index.php/al-quran/tafsir-al-quran/278-exegese-tafsir-de-sourate-al-kahf-et-ses-benefices.html>) consulté le 11 octobre 2016.

Conclusion partielle

L'héritage religieux est certes, présent dans les textes des deux auteurs, mais les degrés de sa fréquence diffèrent sensiblement car nous passons d'une quasi-absence chez Kateb Yacine à une forte fréquence chez Salim Bachi.

Nous pensons que les raisons qui expliquent cette distinction proviennent de plusieurs paramètres : les plus évidents sont liés au parcours familial, au parcours scolaire des deux auteurs et bien entendu aux contextes sociaux.

Ils sont issus de familles algériennes ayant une tradition arabo-berbéro-musulmane. Les rudiments de la religion en question, leur ont été inculqués dès leur plus jeune âge. L'auteur de *Nedjma* nous fait part, dans le *Polygone étoilé*, de son extraction brutale de l'école coranique qui l'a profondément marqué, et qui fut, plus que, furtif : « *tout allait bien tant que je fus un hôte fugitif de l'école coranique...je n'aimais guère la fêrle ni la barbiche du Taleb, mais j'apprenais à la maison ...* »¹

Comparé au jeune auteur, dont le cursus scolaire, s'est principalement, fait en arabe classique et où l'éducation islamique était omniprésente, du primaire au lycée. A ce sujet, l'auteur révèle dans son dernier ouvrage, *Dieu, Allah, Moi et les autres*, que cette scolarisation l'a marqué, voire, traumatisé : « *Je n'aimais ni mes « maîtres » ni l'école, je détestais ce que l'on y enseignait. Je ne parvenais pas à apprendre l'arabe, ma supposée langue ancestrale, sous ce régime de terreur.* »²

Ajoutons à cela, un autre paramètre qui expliquerait peut être cette différence dans leurs textes : le contexte sociopolitique de l'Algérie en particulier et du monde en général marqué par la montée de l'intégrisme et du terrorisme.

¹ Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, op.cit. . p.180

² Bachi Salim, *Dieu, Allah, Moi et les Autres*, op.cit. . p.23.

CHAPITRE III
HERITAGE ORAL ET SA MISE EN TEXTES

1) Chez Kateb

L'oralité a marqué les écrits algériens depuis la naissance de la littérature algérienne de langue française. Le pays connu traditionnellement pour sa culture orale, ne pouvait laisser périr cet héritage millénaire, un héritage longtemps mis en péril par la colonisation française. L'oralité trouvera un autre moyen de survie, grâce notamment aux écrivains¹ qui n'ont pas ménagé leurs efforts pour transcrire et sauver cet héritage.

Le traitement de l'oralité diffère chez les deux auteurs de notre corpus, qui représentent, si l'on peut dire, deux générations littéraires distinctes :

La génération de l'époque coloniale des années 1950, que Jean Marc Moura appelle : post coloniale ; et une autre celle des années 2000, représentée par Salim Bachi.

A première vue, cette différence s'explique, par l'écart générationnel : ces deux auteurs qui appartiennent à deux époques différentes impliquent deux regards et deux optiques différentes face à deux réalités distinctes. En effet, le contexte d'émergence des œuvres des deux auteurs étant différent l'oralité suit, forcément, le mouvement adéquat avec des objectifs conformes aux contextes.

Utiliser la langue du colonisateur : le français « *Confirme perversement la politique d'assimilation de l'occupant* » note Bernadette Rey- Mimoso-Ruiz², car cette première génération ne pouvait s'exprimer que dans la langue du colonisateur. Néanmoins, les écrivains ont trouvé un autre moyen d'échapper à cette assimilation politique grâce à une littérature qui se veut

¹ Tels Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Mohamed Dib...

² Bernadette Rey-Mimoso-Ruiz, « *La violence du métissage : d'une rive à l'autre de la Méditerranée, Mohammed Dib (La Grande maison 1952) Albert Memmi (Agar 1955) Driss Chraïbi (Les Boucs, 1955) Salim Bachi (La Kahéna, 2003)* » in Actes du XXXII^e congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée Saint-Etienne, 8-10 septembre 2004, sous la direction de Yves Clavaron et Bernard Dieterle, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005. p.127

anticolonialiste. L'œuvre littéraire devient le porte-parole de cette revendication en affichant, parfois clairement, le désir de voir cet occupant partir, dénonçant implicitement ou explicitement l'oppression coloniale. On assiste, alors, à l'émergence d'une littérature de contestation qui prône un discours idéologique du rejet de cette colonisation.

Ce «*butin de guerre*»¹ va, paradoxalement, servir à dénoncer la situation d'un pays colonisé, mais pas seulement, il va affirmer une identité grâce à l'usage de l'oralité.

Dans cette littérature anticolonialiste, se profile une réponse à la politique d'acculturation ardemment désirée par l'occupant. La France est vite désenchantée, puisque, non seulement le peuple colonisé va s'emparer de la langue de l'ennemi, mais procède ensuite, non pas à une réhabilitation d'une culture, (en fait la sienne n'a jamais périé), mais à son insertion dans les textes de cette culture, en renouant avec leurs traditions ancestrales grâce à des procédés de collages et autres. Aussi langue française écrite et tradition orale maghrébine coexistent désormais dans le même espace scriptural.

Naturellement, les écrits de Kateb Yacine se réclament de cette littérature anticolonialiste «*D'ailleurs, c'est bien d'abord dans sa conception de l'écriture que Kateb se réclame d'un enracinement dans la réalité culturelle maghrébine. Si le roman de langue française est en soi doublement étranger à une tradition identitaire, de par sa langue et de par son genre, qui n'a pas de véritable tradition dans l'espace arabo-maghrébin, Kateb ne se sent pas coupé pour autant de son identité culturelle.*»² Note Ch. Bonn

Non seulement l'auteur n'est pas «*coupé pour autant de son identité culturelle*» , mais, il l'insère dans ses textes en réclamant haut et fort, son

¹ C.F Charles, BONN (sous la direction de), *La littérature maghrébine de langue française*, Ouvrage collectif, EDICEF-AUPELF, 1992, Publication du site WWW.Limag.com . Bonn reprend l'expression de Kateb Yacine.

² BONN.Charles, p. 14.

identité culturelle individuelle, qui semble traduire une identité plus globalisante : une identité collective qui est celle de toute une société : « *L'écriture est bien entendu une entreprise singulière, mais elle ne se détache pas ici de préoccupation collective, qu'il s'agisse de traduire une expérience linguistique commune (...), de traduire une expérience socioculturelle (...) d'accepter ou de refuser tel aspect de l'histoire littéraire occidentale* »¹ explique J.M Moura, à propos de l'écrivain postcolonial.

Les textes de Kateb Yacine foisonnent de repères identitaires se rapportant à la culture et au groupe social auquel il appartient.

1/1 les proverbes et les chansons :

L'insertion de l'oralité dans un genre purement occidental, joue alors, le rôle d'une contestation avec un refus et un rejet d'une culture et d'une politique mise en place par l'occupant. La présence de l'oralité dévoile le projet idéologique d'un bon nombre d'écrivains algériens parmi eux : Kateb Yacine. En effet, langue écrite et langue orale cohabitent dans la même spatialisation narrative chez Kateb. Le récit écrit s'éclipse par moments, pour se laisser remplacer par des énoncés propres à la langue orale.

L'oralité apparaît alors sous diverses formes : d'un proverbe comme dans cet extrait : « *Laisse le puits couvert, comme on dit* »²; cet énoncé traduit mot à mot la métaphore par laquelle la langue populaire désigne le secret que l'on souhaite ne pas dévoiler. Ici, nous sommes en présence d'une intertextualité avec la langue orale, mais aussi d'une intertextualité, car ce dicton est basé sur des savoirs réciproques ; un lecteur appartenant à une autre communauté peut ne pas déceler cette intertextualité.

¹ Jean Marc Moura, *Littérature francophones et théories postcoloniales* ; Paris, PUF, 1999. p. 55.

²) Kateb Yacine, *Nedjma*, op.cit. . p. 179.

L'auteur joue alors le rôle d'écrivain traducteur «*écrivain public*»¹. Car le texte reprend également des chansons populaires, et les traduit directement de la langue arabe vers la langue française. Comme dans ces exemples :

*« Avec sa pantoufle, avec sa pantoufle,
Elle a quitté le bain,
Avec sa pantoufle »*²

Ou alors l'extrait de cet hymne que les manifestants chantaient lors du 8 mai 1945, traduit de l'arabe au français :

*« De nos montagnes s'élève
La voix des hommes libres »*³

Nous pouvons aussi signaler cette traduction littérale :

« Keblout serait venu d'Espagne avec les Fils de la lune. »

Ici, "les fils de la lune" désigne les Beni Hillal..

Par ailleurs, l'auteur s'amuse à tordre délibérément la langue française avec cet énoncé

*« L'enterr'ment di firiti
i La cause di calamiti »*⁴

mais prend le soin d'expliquer l'énoncé en bas de page :

*« L'enterrement des vérités
est la cause des calamités »*

1/2 les rites pour l'oralité

¹) Comme il se qualifie lui-même dans l'une de ses interviews.

²) *Nedjma, op.cit.* . p. 152.

³) *Idem*, p. 217.

⁴) *Idem*, p. 144.

Hormis ces formes de l'oralité qui restent explicites et visibles grâce à l'hétérogénéité discursive qui se laisse voir de manière claire dans le tissu textuel (citations, utilisation de codes graphique, italiques etc.) se profile une autre source d'oralité chez Kateb qui est plus latente, mais non moins significative. Cet héritage presque inné qui lui a été octroyé, dès sa naissance, par son milieu familial est confirmé dans son texte *Le Polygone étoilé*. Mais avant d'entamer une analyse textuelle, il nous semble nécessaire de souligner l'origine exacte de cette oralité qui occupe une place primordiale dans toute l'œuvre de l'auteur.

« *Tout est né d'elle* » rappelle Euripide¹. En ce qui concerne Kateb, la plus grande part d'héritage culturelle lui a été transmise par sa mère, cela semble légitime puisque : « *Les mères transmettaient la langue maternelle, et avec elle, les rudiments d'une culture qui permettait l'intégration du petit dans la communauté dont ses parents faisaient partie. Les ethnologues retrouvent des berceuses, des comptines, des contes, des jouets, des images dont les psychanalyses décryptent les fonctions.* »², En effet, dans un ouvrage consacré à la puissance maternelle, des psychanalystes et des ethnologues spécialisés dans la culture algérienne confirment que :

« *Les enfants algériens, filles et garçons ont été nourrit d'épopées et de poèmes dits par les femmes en langue maternelle dans l'univers clos des maisons.* »³ signalons à cet effet, que la mère de l'auteur était, entre autres, conteuse.

L'auteur confirme cette piste en déclarant : « *Autant que je me souviens, les premières harmonies, des muses coulaient pour moi naturellement, de source*

¹ Euripide, *Hippolyte*, www, Google : article sur Venus dans le dictionnaire Daremberg et Saglio, 1877.

² *La Puissance maternelle en Méditerranée mythes et représentations*, sous la direction de Geneviève Dermenjian, Jacques Guilhaumou et Martine Lapiéd, Alger. Ed Barzakh. 2008. p. 14.

³ *Ibid.*, p. 88.

maternelle »¹. En effet, dans ce chapitre du *Polygone étoilé* purement autobiographique, Kateb rend hommage en quelque sorte, à sa première ‘muse’ sa génitrice au sens propre comme au sens figuré, puisque les premiers rudiments culturels proviennent d’elle. Il dira :

« ...Ma mère m’avait nourri de superstitions héritées des ancêtres : petite fille, elle avait assisté aux danses sacrées de Sidi M’Cid à Constantine : des nuées d’oiseaux de proie viennent manger sur les rochers des quartiers de viande saignante, coqs noirs et taureaux noirs sacrifiés à leurs intention pendant la fête des vautours. »²

Mise à part la présence effective de la mère dans *Le Polygone étoilé*, ou sa présence fictive dans *Nedjma* et les autres textes de l’auteur, nous remarquons que son ombre se profile derrière chaque manifestation de l’oralité, elle devient, de ce fait, la gardienne de cette tradition millénaire qui va du chant, aux rites et aux mythes.

En effet, les œuvres de Kateb se nourrissent essentiellement des traditions du terroir ; ce retour aux sources pour s’approprier sa propre culture est omniprésent chez lui. Ne pouvant faire abstraction de cet héritage culturel en provenance d’abord de son milieu familial, puis de son milieu social, l’auteur propose aux lecteurs un éventail de pratiques et de cérémonies rituelles propres à sa ville natale : Constantine.

Ces pratiques qui sont le fruit d’expériences vécues par l’auteur, viennent conforter l’idée de son appartenance à une culture distinctive et finissent par trouver écho dans certains de ces textes comme en témoigne le roman *Nedjma*.

¹ Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, op.cit. . p 179

² Institut pédagogique National, *Nedjma, extraits* : Kateb Yacine, p. 132, extrait de la revue Dialogues^{1ER} trimestre 1967.

L'auteur a vécu au contact de cette culture et tradition constantinoise. Entouré par sa famille depuis sa plus tendre enfance, il s'est nourri de ces pratiques rituelles auxquelles s'adonnaient les femmes de sa famille. J.Arnaud dira: « *Les femmes dépensent dans la magie une tradition familiale...* »¹.

Ainsi, nous retrouvons l'estampille de cette pratique sociale dans toute son œuvre, parfois telle quelle, et parfois adaptée subissant des modifications, et ce, afin de servir l'histoire du texte en question.

Certaines œuvres de l'auteur mettent en scène et font référence à une célèbre pratique culturelle constantinoise connue sous le nom de « *nachra* », une cérémonie qui se déroule une fois par an.

Ce phénomène social et culturel fut, essentiellement adopté par les habitants de l'Est algérien. Cette cérémonie est associée à des rites liés au surnaturel dans le but d'exorciser et de soulager, voire même guérir les maux et le mal-être des adeptes qui y croient et qui sont, bien entendu, initiés². Cette ancienne pratique constantinoise est organisée par des groupes de "Fkirets" et de musiciens originaires de l'Afrique subsaharienne, et ce, jusqu'à nos jours. Une femme ou un homme, pensant que sa maladie est liée à des raisons surnaturelles, se dirige sans hésitation, vers ces groupes considérés comme des exorcistes afin de les soulager, voire même guérir leurs souffrances. Ces rituels se déroulent dans des endroits précis pour le cérémonial : à Sidi M'Cid, à la forêt de «Sidi Mohammed Loghrab»³ ou certaines maisons de la vieille ville (Dar Haoussa et Dar Barnou). Ces groupes d'hommes et femmes concernés se préparent préalablement pour la cérémonie en prenant un bain pour se purifier le corps et l'esprit, ensuite, ils revêtent certains habits pour la circonstance, préparent des gâteaux et sacrifient un coq noir.

¹ J.Arnaud, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française le cas de Kateb Yacine*. op. cit..p.489

² La mère de l'auteur et sa tante, étaient toute deux "Fkirets", et assistaient souvent à ces cérémonies.

³ "Loghrab" est lexème arabe qui signifie : corbeau.

Une fois sur les lieux, *les Fkirets* se mettent à chanter et les malades à danser avec frénésie et transes jusqu'à atteindre une plénitude, ils se mettent à jeter les offrandes constituées de gâteaux et de morceaux de viandes (que les vautours, fréquents dans ces endroits, s'empressent de manger) afin que leurs présents soient acceptés. Certains habitants de la ville croient profondément en ces superstitions et font perdurer le mythe jusqu'à présent où cette cérémonie est toujours célébrée.

Dans certains textes de l'auteur, les éléments qui composent ces pratiques rituelles sont présents, mais répartis et dispersés dans l'œuvre. Ces éléments en provenance de cette tradition en question, trouvent alors refuge dans un autre univers, en subissant par la même occasion ce que G.Genette appelle : « une transposition » définie comme étant :

« (...) Une action peut être transposée d'¹une diégèse dans une autre, ou d'un lieu à un autre, ou les deux à la fois. Une telle transposition diégétique (...) ne peut évidemment aller sans, pour le moins, quelques modifications de l'action elle – même. »²

C'est l'une des mises en texte : la relation hypertextuelle, qui est conviée ici par Kateb ; l'hypotexte serait, dans ce cas là, la pratique culturelle de Constantine et l'hypertexte serait les textes de l'auteur qui ont été inspirés. On pourrait alors se demander pourquoi, considère-t-on la pratique culturelle comme hypotexte ? Simplement parce qu'elle provient de l'oralité qui elle-même est alimentée de contes, de légendes et de mythes maghrébins. Du point de vue de J. Kristeva et de R. Barthes, cela est logique, puisque, tous deux considèrent comme texte aussi bien la littérature que tout ce qui l'environne :

² Genette. Gérard, *Palimpsestes*, op. cit, p. 420.

Histoire, société, tradition et culture. A cet effet, N. Benachour note que ces éléments externes « *servent de prés-textes à des textes naissants* »¹.

L'auteur a donc décomposé, puis transposé certains éléments de cette fête célèbre : « *Car la pratique de la transposition consiste justement (entre autres) à les dissocier en transposant par exemple les même actions (ou presque) dans un autre univers.* »²

Les textes katébiens offrent une nouvelle forme aux pratiques rituelles ; et c'est ainsi que le personnage du Vautour se met à hanter plusieurs textes de l'écrivain.

a) Le Vautour : comme nous l'avons précisé, précédemment, les vautours sont constamment présents dans les lieux où se déroulent ces fêtes et rituels constantinois. Le rapace est alors récupéré par Kateb et devient très vite le titre d'un poème dramatique : *Le Vautour* ; mais sa présence remonte à quelques années, ce personnage habitait, en effet, l'univers du roman *Nedjma* et de la pièce théâtrale : *Les ancêtres redoublent de férocité*.

Certaines superstitions de la société maghrébine et même constantinoise, attribuent à cette race d'oiseau un rôle maléfique et funeste. D'ailleurs des contes oraux racontent qu'il représente l'esprit d'un mort et d'autres voient en lui un oiseau de mauvaise augure. Dans les textes katébiens, il est tout cela à la fois : dans la pièce théâtrale *Les ancêtres redoublent de férocité*, il est la réincarnation de Lakhdar après sa mort lors de la manifestation du 8 mai 1945. En effet, cet oiseau est tantôt désigné comme « *L'oiseau de la mort, le messenger des ancêtres.* » et tantôt « *Le rapace purificateur* » (p.138.) ou « *le carnassier jaloux* » (p.153.).

¹ BENACHOUR. *Nedjma*, cours sur l'intertextualité, 2009.

² Genette.G, *Palimpsestes*, *op.cit.* , p. 419.

Fidèle donc à la superstition, le rapace est la réincarnation d'un mort venu de l'au-delà, dans la pièce des *Ancêtres redoublent de férocité*, il est « *L'ancien Lakhdar, le cadavre encerclé dont l'ombre plane comme une âme, à la recherche d'un autre corps* » (p.138.), d'ailleurs, le texte le confirme : « *Son passage est un arrêt de mort* » (p. 144) pour la Femme Sauvage qui n'est autre que Nedjma, sa mission est de « *Rendre compte d'un cadavre, et ramener la veuve à la tribu, en lui montrant la voie funeste qui côtoie les charniers, vers l'autre de Keblout et de tous les siens.* » (p.138).

La tâche de ramener Nedjma à la tribu est confiée au rapace dans la pièce cette fois-ci, dans le roman paru quelques années plus tôt c'est le personnage du Nègre qui avait cette responsabilité. Nous comprenons très vite que le choix de l'identité ce représentant de la tribu n'est pas anodin, le lexème « nègre » renvoie à la couleur de peau du personnage mais aussi à la couleur du carnassier. Cet oiseau de mort, l'« *amant-rapace* »¹ venu accomplir un « *Rite miraculeux, nuptial et funèbre où c'est le disparu qui ranime* »² tient ses caractéristiques de la mémoire collective. J.Arnaud dit à ce sujet : « *il est le purificateur, le sculpteur de squelettes* » dont « *les traditions magico-religieuses du constantinois cherchent à capter la bienveillance.* »³ Questionné à propos de cette image récurrente du vautour, l'auteur répond que transformée en image obsédante, logée aux confins de sa mémoire enfantine, elle est ressortie des années plus tard : « *Une autre fois, ma mère, en rangeant ses affaires, fit tomber de l'armoire les serres et le bec d'un vautour embaumé, autre talisman du temps où les ancêtres écrivaient avec leurs pieds sur le sable, des messages ouverts à tous les vents... Et le temps fit son œuvre, le jeune vautour de Kabylie se transformait à son insu en*

¹ KATEB. Yacine, *Le Vautour*, op.cit. . p. 158.

² *Ibid.*, p.158.

³ J.Arnaud, op.cit. , p. 763.

personnage de tragédie, la vision de l'enfance avait ressuscité, plus féroce que jamais(...) »¹

b) La magie : cet autre élément de la cérémonie, est largement exploité, dans le théâtre. La magie, une des composantes essentielles du rite est attribuée à *la femme sauvage* c'est-à-dire Nedjma ; dans *Les ancêtres redoublent de férocité*, plusieurs éléments de la cérémonie « *Nechra* » y trouvent refuge. Dans la pièce en question, c'est la Femme Sauvage qui joue le rôle central, elle vit avec son fils dans un ravin qui porte son nom : *Le ravin de la femme sauvage*. La femme solitaire a même « *apprivoisé un vautour* » (p.131.) et lui a donné le nom de *Lakhdar*, elle est qualifiée de « *Magicienne* » (p.134.), la Femme Sauvage est possédée, d'ailleurs *coryphée* l'atteste dans *Le Cadavre encerclé*, en disant : « *Et la voici, elle encore sous l'emprise du démon!* » (p.135)

Dans son ouvrage, Ch. Bonn explique clairement que certains éléments « *Peuvent renvoyer à la bien réelle fête des vautours dans le creux de la falaise de Sidi M'Cid à Constantine. Cette fête, où allait encore avec ses enfants Marcelle, la mère du modèle de Nedjma avait lieu en septembre et des musiciens noirs y faisaient entrer en transes possédés et femmes stériles, cependant que les entrailles d'animaux sacrifiés étaient jetées en pâture aux vautours.* »²

Un autre clin d'œil à cette cérémonie rituelle est souligné par la pièce théâtrale en question : c'est le chant et le pèlerinage, puisque le déplacement des adeptes dans ces endroits rituels est considéré comme une sorte de pèlerinage, une *Ziara*, en effet, celle-ci se déroule une fois l'an ; et dans le texte de Kateb, le chœur des jeunes filles le précise en chantant :

¹ Institut pédagogique national, *op.cit.* , p. 132.

² BONN. Charles, *op.cit.* , p. 14.

« *Au ravin de la femme sauvage.*

Allons en pèlerinage... »¹

c) **Le bain « purificateur »** : Quant au bain, celui-ci prend tout son sens dans un autre texte de l'auteur : le roman *Nedjma*. Le personnage éponyme prend son bain dans le Nadhor qui ressemble étrangement à Sidi Mohammed Loghrab, l'un des endroits où se déroulent les rites et les cérémonies constantinoises, qui plus est, équipé d'un bassin avec une eau purificatrice.

Dans *Nedjma*, l'auteur n'utilise que l'élément du bain, le personnage féminin le prend dans un chaudron en cuivre, installé préalablement sous un figuier, à l'abri des regards, mais il s'avère que deux spectateurs ne perdent rien de la scène : Rachid et le Nègre appelé étrangement « *Grand chasseur, sorcier et meneur d'orchestre.* »². Avec ces mots, choisis intentionnellement, nous comprenons que le Nègre renvoie au groupe de musiciens noirs, habitués à ce genre de rituel dans la *Nachra*.

La séquence du bain n'est pas dépourvue de sens, puisque comme le veut la superstition et la tradition, le bain effectué par les adeptes de ces rites possède des vertus purificatrices, et dans le roman, le bain en possède aussi. En effet, peu après, Nedjma est comme lavée de ses pêchés et ce afin d'accéder au camp des femmes de la tribu Keblout. Par ailleurs, ce bain purificateur la débarrasse, avec grand regret, de toute la magie dont elle jouissait, elle est comme dépossédée de tout son charme d'antan, comme l'atteste Rachid dans ce passage :

¹ Kateb Yacine, *Le Cadavre Encerclé*, *op.cit.* , p. 132.

² Kateb Yacine, *Nedjma*, *op.cit.* , p. 140.

« *De Constantine à Bône, de Bône à Constantine voyage une femme... c'est comme si elle n'était plus, on ne la voit que dans un train ou une calèche, et ceux qui la connaissent ne la distinguent plus parmi les passantes ; ce n'est plus qu'une lueur exaspérée d'automne, une citée traquée qui se ferme au désastre ; elle est voilée de noir. Un nègre l'accompagne, son gardien semble t-il ...* »¹

Ces éléments disparates et diffus dans les pièces et dans le roman se regroupent et se concentrent dans une version inédite destinée à la pièce du *Cercle des représailles*. L'extrait de la pièce nous est proposé par Tahar Sbouaï qui précise par ailleurs que c'est un ajout « *Devant remplacer la scène de l'assassinat de Lakhdar par Tahar. L'inédit est à rapporter à la page du Cercle des représailles, Editions du seuil.* »²

Dans cette version, l'auteur fait appel à la cérémonie de «*Nachra*», mais à la différence des autres textes celle –ci est transposée telle qu'elle. Elle est décrite avec plus de détails : Lakhdar endosse le rôle du malade, rendu fou par la torture, il est conduit par Nedjma et Marguerite à cette fête afin qu'on puisse l'exorciser et lui rendre la raison. Tous les éléments qui composent le rituel, sont soigneusement décrits, le narrateur fait appel aux musiciens noirs, aux danses-transes, aux malades, aux dons des adeptes, aux rapaces et aux femmes stériles qui viennent implorer la guérison, comme nous le montre cet extrait inédit :

« *...Lumière sur Nedjma et Marguerite. Elles soutiennent Lakhdar chacune par un bras, derrière Si Mabrouk, vieux sorcier nègre, dans un cortège (malades, possédés, femmes stériles) parvenu au tombeau d'un guérisseur célèbre, sur les hauteurs de Constantine. Des rapaces tournoient (...) Lakhdar doit y subir les*

¹ *Ibid.*, p.172-173.

² SEBOUAÏ.T, *La femme sauvage de Kateb Yacine*, Essai suivi d'inédits, Editions Arcantère, coll : Mémoires et identités, 1985. p. 127

exorcismes contre la folie. Tout autour du tombeau, danseurs et batteurs nègres. Rythmes et danses frénétiques. On entend psalmodier : "Sidi M'Cid, Sidi M'Cid, Sidi M'Cid." Les rapaces tournoient. On sacrifie encore des coqs noirs. Invocations, prières, cris et danses. Les uns déchirent leurs habits, d'autres se frappent le front contre le sol. Flot de parfum, par louches, sur les cheveux des femmes. Elles hennissent. Les robes volent. Les musiciens redoublent d'ardeur. »¹

Ces repères identitaires déplacés de leur contexte et insérés dans les textes katébiens, jouent sur les connexions émotionnelles pour s'approcher de ses lecteurs algériens, ceux qui sont, les plus à même, de se reconnaître dans cette transposition littéraire. En effet, chaque détail est accentué et chaque situation est dramatisée dans ces textes, tout est fait pour exacerber le lecteur étranger incapable de se reconnaître dans ces pratiques ; contrairement au lecteur algérien qui s'y reconnaît parfaitement et s'en identifie et devient complice de l'auteur

d) Si Mokhtar : porte-parole de l'oralité

A coté du noyau central (les quatre héros narrateurs du roman) qui monopolise l'attention du lecteur, il y'a un personnage secondaire qui se démarque largement des autres personnages par son rang, son caractère et son action décisive dans le récit.

Dés son apparition, le lecteur est averti et intrigué par la relation qu'entretient l'un des personnages principaux, nommé Rachid, avec un vieil homme qui pourrait être son père, mais qui s'avère être son ami. Ce duo hors norme d'un jeune et d'un vieux est vite remarqué par un autre personnage principal du roman : Mourad. En effet, dés leur arrivée à Bône, Mourad nous

¹ *Ibid.*, p. 130.

annonce le nom de l'ami de Rachid : Si Mokhtar, celui-ci fait son entrée dans le récit à la page 91.

Dès sa première apparition, le narrateur nous présente un personnage atypique. Malgré son âge avancé, Si Mokhtar a une façon de s'habiller très particulière, extravagant cela lui vaut d'être très vite remarqué par le regard curieux et interrogatif des Constantinois :

« Avec le short anglais ridiculement long montrant ses mollets grisonnants sans s'inquiéter des meutes curieuses »¹.

Ce descendant direct de l'ancêtre Keblout, âgé entre 60 ou de 75 ans (l'âge n'est pas précisé) est célibataire et sans métier fixe. Ceci favorise une vie errante. Très vite, les déplacements et les lieux qu'il fréquente le distinguent et font de lui un personnage mobile, et ce, malgré son âge. Il est nulle part et partout en même temps et fait des va-et-vient permanents d'un café à un meeting, d'un bar à une mosquée, d'une plage à un stade ; Mourad le précise d'ailleurs qu' : « on les trouvait partout où va la foule. » parlant de Rachid et de Si Mokhtar.

A ces informations s'ajoute la description fort contradictoire du narrateur qui nous présente un personnage à la fois nerveux, sentimental, paternel, discret, dépravé, naïf, éloquent, érudit, mythomane, patriarche et par-dessus tout mystérieux.

Ce dernier qualificatif le présente bien, il est, en effet, le seul détenteur de la vérité qui permettra de dissiper le voile des mystères qui planent sur l'univers de *Nedjma*.

Les pages qui suivent, le confirment, l'auteur lui octroie quelques unes des fonctions les plus importantes du roman. Cet actant remplissant une

¹ Kateb Yacine, *Nedjma*, *op.cit.* . p.92.

double fonction est à la fois : détenteur de la vérité et transmetteur de cet héritage oral ; Nedjma Benachour écrit :

«Il est le porte parole de l'histoire des origines. Il est le transmetteur d'un fond culturel et social et ce, grâce à l'oralité, mode de passation traditionnel. »¹

En effet, grâce à Si Mokhtar le lecteur apprend que les quatre personnages, Rachid, Mourad, Mustapha et Lakhdar, sont cousins et frères, tous issus de la tribu de Keblout, leur ancêtre commun.

Nous apprenons que Nedjma, elle aussi, est issue de cette tribu et que Rachid qui a eu le privilège d'accompagner au Nadhor ne peut l'épouser « *mais sache-le : jamais tu ne l'épouserai* »² précise Si Mokhtar à Rachid.

L'histoire de l'ancêtre et de la tribu est, elle aussi, racontée, contée par Si Mokhtar dans un lieu improbable, sur le pont d'un bateau au beau milieu de la mer méditerranée, lors du voyage qu'effectuent ce dernier et Rachid en direction de La Mecque. Si Mokhtar précise à son compagnon : « *Je ne pouvais te parler là-bas, sur les lieux du désastre.* »³

Cet espace imprécis, quelque part dans la mer méditerranée, où seule l'eau est reine, laisse couler alors les révélations des origines.

L'auteur donne à son personnage secondaire une deuxième fonction ; certes, moins explicite, mais tout aussi importante que la première : L'oralité. Elle est confiée dans le roman à deux personnages, tous deux natifs de Constantine. Ce legs millénaire émane principalement de la bouche de Si Mokhtar, repris aussitôt par Rachid.

¹ Benachour. Nedjma, *Constantine et ses romanciers*, op.cit. . p203.

² Kateb Yacine, *Nedjma*. op.cit, p.122.

³ *Ibid.*, p.121.

Par ailleurs, ce personnage atypique qu'est Si Mokhtar s'amuse délibérément à tordre la langue française, celui-ci « *Ne prononce jamais un mot en français sans l'estropier comme par principe.* »¹ . Il le confirme dans l'extrait suivant :

« *l'entr'ement di firiti*

I la cause di calamiti »² crie Si Mokhtar.

Une touche d'humour, mais lourde de sens. En fait, il faut voir derrière cette entorse manifeste et amusante, des significations enfouies: c'est l'expression du rejet d'une langue, d'une culture et d'un pays : la France.

Si Mokhtar refuse la langue pour rejeter la colonisation française, tout ceci au profit d'une affirmation, celle de l'appartenance à une communauté et à un pays ayant sa propre langue, sa propre culture et sa propre identité.

En effet : « *toute entorse au 'français de France' est un effet indistinctement perçu comme un indice d'africanité.* »³

Nous comprenons alors, que ces violations sont loin d'être dépourvues de sens, elles sont, au contraire, porteuses d'une idéologie évidente : une idéologie anticolonialiste.

Cependant, l'un des rôles le plus important que joue l'oralité dans ce roman réside dans l'élucidation des secrets et leurs explications. L'oralité atteint son apothéose quand elle acquiert une dimension explicative qui éclaire les faces cachées du passé. Si Mokhtar, le gardien de cet héritage, dévoile à Rachid, avant sa mort, tout ce qu'il sait sur l'origine de la tribu, de la paternité de Nedjma, sans omettre de spécifier que ces précieuses

¹ *Ibid.*, 106.

² *Ibid.*, 114.

³ *La littérature africaine francophone : Un métissage protiforme* », par Florence PARAVY. in Actes du XXXII^e congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée Saint-Etienne, 8-10 septembre 2004, sous la direction de Yves Clavaron et Bernard Dieterle, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, pp.75.

informations proviennent de ses ancêtres, et ce grâce à la miraculeuse transmission orale. A Rachid , il précise:

« ...car l'histoire de la tribu n'est écrite nulle part mais aucun fil n'est perdu (...) tout ce que je sais, je le tiens de mon père qui le tient de son père et ainsi de suite. »¹.

Sa tâche enfin accomplie, Si Mokhtar meurt, et c'est Rachid, son fidèle compagnon, qui reprend le flambeau, et procède de la même manière pour transmettre ce qu'il sait à ses amis et au journaliste venu enquêter sur le meurtre de monsieur Ricard.

«L'écrivain se préparait depuis son entrée à prendre des notes, mais ne le faisait pas, balayé dans une colonne de lumière crue et de fumée, suspendu aux lèvres de Rachid. »²

Ce dernier est parvenu à imposer ce mode de transmission orale puisqu'il exige du journaliste de ne pas écrire : « *N'écris pas. Ecoute mon histoire.* »³

A ce stade de l'analyse, une déclaration de Jacqueline Arnaud nous guide vers un autre personnage central de Kateb Yacine, qui habite, cette fois-ci, l'univers d'une pièce théâtrale : *La poudre d'intelligence*⁴.

En effet, l'auteur avoue que Si Mokhtar et Nuage de fumée ne sont autres que la réincarnation dans l'univers fictif de Si Tahar Benlounissi que Kateb affectionne tout particulièrement.

C'est d'ailleurs sans grande surprise que nous constatons que les deux personnages ont en partage plusieurs caractéristiques. En effet, à l'image de

¹ Kateb.Yacine, *Nedjma. Op.cit.* , p 117.

² *Ibid.*, p162.

³ *Ibid.*, p179.

⁴ Kateb Yacine, *Le cercle des représailles « La poudre d'intelligence »*, Paris, Le Seuil,1959.

Si Mokhtar, Nuage de fumée est fantasque et facétieux, en ceci qu'il intrigue et choque la population : il est à la fois, farceur, naïf et subversif.

Nuage de fumée n'a pas non plus de métier fixe, mais à la différence de Si Mokhtar, il est marié à Attika qui est quasi absente de la pièce, celle-ci ne figure que dans quelques pages de la comédie. Ceci fait de Nuage de fumée un actant tout aussi mobile que Si Mokhtar, ce « philosophe » sillonne le village en quête d'autres farces afin de ridiculiser davantage le sultan ou le Mufti.

L'oralité occupe là aussi une place importante et comme dans *Nedjma*, elle sort de la bouche de Nuage de fumée. Ainsi, nous lui devons quelques unes des expressions du parler algérien, comme nous les montrent ces extraits :

-« *Nous tournons en rond comme les aiguilles d'un horloge.* »¹

-« *Figure de malheur.* »²

-« *Que dieu accroisse ton bien.* »³

-« *Malin, malin et demi.* »⁴

Et des mots en langue arabe comme : « *Inch'Allah* »⁵

Le lecteur averti retrouve alors chez Nuage de fumée comme un air de « déjà vu », celui qui rappelle par certains comportements Si Mokhtar. Et pour consolider davantage le lien entre les deux personnages, l'auteur use encore une fois de subtilité. A la fin de la pièce, Nuage de fumée rencontre

¹ Kateb Yacine, *La poudre d'intelligence*, op.cit, p74.

² *Ibid.* p 75.

³ *Ibid.* p95.

⁴ *Ibid.* p 99

⁵ *Ibid.* p75.

Ali qui n'est autre que le fils de Nedjma et de Lakhdar. «*Ils sont faits l'un pour l'autre.* »¹ dit, à juste titre, le chœur de la pièce à propos d'Ali et de Nuage de fumée.

En effet, bien qu'elle soit furtive, l'univers de cette farce souligne, encore une fois, la relation entre un vieux et un jeune : Nuage de fumée prend en charge Ali, qui est complètement perdu, et endosse le rôle de « père substitut », tout comme Si Mokhtar avec Rachid dans *Nedjma*.

Si Mokhtar et Nuage de fumée, ne font qu'un, et ne sont autres que la réincarnation d'une personne réelle bien connue de l'auteur, celle de Si Mohamed Tahar Belounissi.

C'est une déclaration de Kateb Yacine qui nous a amenée à nous intéresser à cette personnalité de Constantine. Responsable, en grande partie, de son destin d'écrivain, cet homme bénéficie d'une transposition dans le monde fictionnel : résultat, sans doute, d'un hommage rendu par l'auteur à celui qu'il qualifie de « *père spirituel* ».

En effet, lors d'une interview, Kateb Yacine déclare : « *C'est lui, c'est Si Tahar Belounissi...je l'ai fait vivre dans le roman sous le nom de Si Mokhtar...* »²

Suite à cette déclaration, nous estimons nécessaire de faire un bref rappel de la vie de Si Tahar Belounissi. Il est le fils de Hamdan, l'un des premiers pionnier du mouvement réformiste religieux à Constantine. Il a été l'enseignant du Cheikh Ben Badis. Suite à des exactions policières coloniales pour ses idées politiques, il part s'installer en Arabie Saoudite avec sa femme

¹ *Ibid.*, p 115.

² Jeune Afrique, N° 324, 26 mars 1967, repris de chez J.Arnaud, *Recherche sur la littérature maghrébine de langue française « le cas de Kateb Yacine »*, Paris, L'Harmattan, 1982. PP.500.

et son fils Tahar où il poursuit son activité d'enseignant. Il meurt à Médine où il est enterré. Tahar et sa mère retournent à Constantine.

Ayant vécu une grande partie de sa jeunesse en Arabie Saoudite, Belounissi maîtrisait parfaitement la langue arabe classique, mais aussi la langue française, sans être passé par une institution scolaire. Cette jeunesse passée en Arabie lui permet d'acquérir, alors, une culture et une éloquence incomparable. « *...Il méritait, dit Kateb, une place aux côtés du cheikh Ben Badis, à cause de ce qu'il a fait pour l'Algérie... il écrivait peu mais ses paroles faisaient le tour de la ville...* » Atteste J.Arnaud.¹

Cette déclaration de Kateb rend compte du pouvoir de la parole, et de l'oralité qui tient dans son œuvre une place particulière. En effet, certains de ses dictons et expressions ont traversé les années, et quelques uns sont utilisés jusqu'à présent par les habitants de Constantine. Kateb Yacine par le biais de ces deux représentations fictives rend hommage à cette personnalité et à la tradition orale.

Benlounissi a joué un rôle important dans la vie de Kateb Yacine. Effectivement, il a été le premier à avoir ouvert les portes du monde littéraire à l'écrivain. Vendant ses premiers poèmes (*Soliloques*), Benlounissi le propulse, sans tarder, sur la scène littéraire. Le poète déclare :

« ... je pars avec mes bouquins. Chagrin d'amour et chargement de bouquins, je descends à Constantine dans un petit café maure(...) Entre, à ce moment-là, dans ce café maure, un vieux personnage qui connaît tous les clients et que tout le monde connaît.

Il vient tout droit à ma table et me demande : « Est-ce que tu ne serais pas de telle famille ? » Et il me sort immédiatement tout un

¹ J.Arnaud. *op.cit.* , p.509.

arbre généalogique. Pas de doute, il connaissait tous mes parents, et il me dit : « naturellement, tu dois écrire (...) » je lui dis : « oui, j'écris », et lui passe un bouquin. Il emmène le paquet, puis commence à montrer mes poèmes aux gens dans le café. Et tout à coup, je m'aperçois qu'il a disparu. Je m'inquiète. On me dit : « Ne t'en fais pas, il est connu » ... Le matin, très tôt, je suis happé par un bonhomme qui me prend par l'épaule. C'était lui. Alors, il m'entraîne dans le café maure(...) et puis il tire de sa poche une liasse d'argent, et il me dit : « Voilà, j'ai vendu tes livres », il les avait vendus de la façon la plus extraordinaire (...) »¹

Personnalité pittoresque, il ne s'est jamais marié. Sans profession, il menait une vie errante et sillonnait la ville sans se soucier des regards intrigués en s'exhibant en short, en pantalon bouffant ou en pyjamas.

Si Mohamed Tahar Belounissi était l'une des personnalités les plus influente à Constantine ; très excentrique, ses habitudes vestimentaires s'opposaient à celles des habitants de la ville d'après les différents témoignages, parmi eux celui de Kateb :

« ...Si Tahar Bel Ounissi, mon éclaireur dans la vie qui était un lettré extravagant, un noceur et un dynamiteur de la bigoterie constantinoise. Il était mon Sirius. »²

Cette déclaration de Kateb rend compte du pouvoir de la parole, et de l'oralité qui tient dans son œuvre une place à part. En effet, certains de ses dictons et expressions ont traversé les années, et quelques uns sont utilisés jusqu'à présent par les habitants de Constantine. Kateb Yacine par le biais de ces deux

¹ Jeune Afrique, *op.cit.* , p.500.

² BENAMAR Mediène, *Kateb Yacine , le Cœur entre les dents*, Ed Casbah, Alger, 2007,p.319.

représentations fictives rend hommage à cette personnalité et à la tradition orale.

2) Chez Salim Bachi

Le fait de retrouver chez les deux auteurs cet héritage commun lié à l'oralité, ne garantit nullement qu'il soit traité de la même manière. Comme nous l'avons expliqué plus haut, l'écart générationnel laisse percevoir une nette divergence quant à la mise en texte de ce legs. Chez le plus jeune auteur, l'oralité est foncièrement livresque, témoin, sans doute, de son appartenance à une autre génération, et à une autre époque.

La mise en texte de cet héritage diffère chez Salim Bachi, l'oralité s'exprime dans ses textes, uniquement, par le biais du conte, ou par la référence ou la reproduction de l'une de ses techniques de narration. Nous sommes, alors, très loin des pratiques culturelles, des proverbes, des chansons populaires ou des dictons qui ont fortement nourri l'héritage oral dans les textes Katébiens.

Le jeune auteur préfère sortir des sentiers battus, il explore d'autres pistes et s'oriente vers d'autres techniques, afin de donner à son texte l'estampille de son identité culturelle.

La reconfiguration de cet héritage oral, par le fait qu'il soit, majoritairement, de source livresque, n'enlève en rien à sa richesse, au contraire, il foisonne dans les textes en se diversifiant et en se modernisant.

2-1 Le conte pour une « écriture » de l'oralité

Nous nous sommes intéressée à quelques romans de l'auteur, où l'oralité est très présente, et nous nous sommes rendue compte que les

techniques de mise en texte de cet héritage sont, à quelques différences près, semblables.

a- Dans *La Kahéna*

Dans ce roman, et dès son paratexte, le lecteur est connecté à une autre source textuelle, à caractère oral, grâce à un seul lexème : *Nuit*.

En effet, le lecteur s'aperçoit vite que le roman se répartit en nuits et non pas en parties. Cette construction renvoie, explicitement, au conte des *Mille et une nuits*.

Dès les premières pages du roman, une narratrice conte son histoire en trois nuits. Il nous semble alors, que l'auteur reproduit ici, l'une des techniques du conte oriental qui consiste à raconter les histoires à chaque tombée de nuit et à suspendre la narration dès l'apparition des premiers rayons du soleil :

« *Les veines ouvertes, Cyrtha se vidait de son sang pendant que Hamid Kaïm, allongé, fumait puis se retournait sur son lit (...) l'air d'un homme que ce mouvement nocturne agaçait, comme s'il eût fallu attendre que les ténèbres fussent menacées de rompre devant le jour pour qu'il se souvînt du temps et de sa marche implacable, qui ne lui laisserait pas de répit (...)* »¹

Plusieurs clins d'œil sont adressés aux lecteurs : ces pistes exhument ce recueil de contes, notamment grâce au prénom de la narratrice : Samira.

A première vue, ce prénom semble sans lien intertextuel avec celui de la célèbre conteuse. Mais si l'on s'attarde un peu plus sur le choix onomastique, nous percevons une analogie subtilement cachée : le prénom Samira rappelle celui de Shéhérazade.

¹ Bachi Salim, *La Kahéna*, *op.cit.* , p. 90.

En effet, mis à part, la première lettre du prénom qu'elles se partagent, des éléments qui composent leurs prénoms respectifs sont semblables et renvoient à un rang social hiérarchique très élevé : celui de reine. En effet, si on décompose le prénom Samira et si nous supprimons le (S) nous obtenons « Amira », ce lexème est la traduction de reine en langue arabe. Par ailleurs, nous savons que Shéhérazade (Shahrâzâde) est un prénom d'origine perse et le préfixe (Shah) signifie reine en persan, donc Amira en arabe. D'ailleurs, la préface de ce recueil de contes, ne manque pas de l'expliquer, et ce, afin de rappeler l'origine multiple des *Nuits* : d'abord d'origine indienne, ensuite perse et enfin arabe. Nous comprenons donc que le choix du prénom de notre narratrice est bien réfléchi et loin d'être fortuit.

Dés les premières pages du roman, la narratrice donne le ton car elle confère au roman un caractère oral. En effet, celle-ci interrompt son discours en s'adressant directement à ses lecteurs pour apporter quelques explications concernant les récits à venir, et par la même occasion se dédouaner des modifications et des oublis dus à sa mémoire parfois défaillante. Ces histoires n'étant écrites nulle part ailleurs, proviennent, en fait, de la bouche de Hamid Kaïm :

« Avant de poursuivre, il me faut préciser que les protagonistes de cet étrange récit, qui m'avait tenue en haleine pendant trois nuits, dans une chambre de La Kahéna, sont maintenant en une obscure région de mon cerveau où ils reposent. Pour peu que la parole se charge de les incarner à nouveau, ils s'éveilleront d'entre les morts comme les sept dormants du conte et se répandront sur le monde. J'ajouterai aussi, bien que certains faits ou évènements se perdent dans les remous de la mémoire, que ces heures tardives passées en compagnie de Hamid Kaïm, mon

amant, demeurent parmi les plus singulières et les plus troublantes de ma vie. »¹

Dans un même passage qui joue le rôle d'avertissement, la narratrice, n'hésite pas à employer les mots : parole et conte, qui appartiennent au même registre.

Par ailleurs, Samira précise que tous les événements appartiennent au passé, en l'occurrence, à un récit rétrospectif qui rappelle un autre élément constitutif du conte. La narratrice insiste sur le caractère oral de son récit puisqu'elle nous annonce que tout ce qu'elle raconte provient des récits transmis oralement par son amant, et qu'elle en fait de même avec nous lecteurs, et ce, avec plus d'impressions, de jugements personnels vis-à-vis de l'histoire :

« Hamid Kaïm, en me disant cela, se tenait en retrait, dans l'encoignure ombreuse de la chambre ; sa force dépendait aussi des mystifications qu'il tisserait entre nous. Rien ne garantissait son récit. Il me conseilla de m'adresser à un assureur. Certains hommes étaient prêts, selon lui, à combler mes désirs ; mais alors, moi sa confidente, je me satisferais de ces vérités simples et confortables dont on abreuve les consciences modernes. »²

Ce caractère invraisemblable du récit rapporté auquel s'ajoute le fait que la narratrice s'adresse directement aux lecteurs, sont puisés des techniques du conte. En effet, dès le début du texte, la reprise du schéma du célèbre recueil de contes et de ses techniques, ont contaminé le roman par le biais d'une oralité qui émane principalement de la bouche de Samira. Zekri

¹ *Ibid.*, p.12.

² *Ibid.*, p. 61.

Khalid¹ propose trois notions séduisantes: l'effet-conte, l'effet-voix et l'effet-livre. Inspirées des techniques du conte, elles introduisent une oralité dans les récits par le biais d'une voix qui prend en charge l'énonciation ; l'une de ces notions est utilisée par Bachi, et c'est Samira qui se charge d'inscrire l'oralité grâce à un effet-conte car :

« Cela produit l'effet d'une voix narrante dans l'univers de la fiction et rend le récit audible (...) Dans ces récits, l'oralité est conçue comme mouvement de la parole dans l'écriture. Cette pratique scripturale réhabilite la vox populi qui donne à l'œuvre écrite une dimension incantatoire liée à l'oralité comme dominante esthétique. La voix se met en scène pour se faire entendre par un lecteur-auditeur appelé à se familiariser avec cette pratique discursive qui échappe à la rhétorique de la disposition. C'est ainsi que le lecteur se mue en auditeur pour être à l'écoute des voix qui passent d'un registre à un autre... »² Explique Zekri Khalid.

Par le pouvoir de la parole et de l'oralité, la narratrice se transforme en conteuse et ses lecteurs composent son auditoire.

Quand on s'éloigne du conte, en se perdant dans les histoires des deux amants, de Louis Bergagna et celle de la reine berbère, la narratrice nous rattrape et nous replonge aussitôt dans l'univers des *Nuits* en utilisant des références et des allusions plus appuyées, en comparant son amant à un « *Djinn* » qui ressurgit « *de sa lampe* »³, en utilisant le titre du célèbre recueil de contes : « *Louis Bergagna avait érigé la demeure de ses rêveries, son palais des Mille et une nuits.* »⁴ Ou encore, en s'identifiant elle-même à son

¹ ZEKRI.K, a analysé le roman marocain à partir de trois axes : l'effet-conte, l'effet-voix, et la parole-livre, qui inscrivent l'oralité dans ces romans en questions.

² ZEKRI.Khalid, *Le métissage générique dans le roman marocain*, In, Métissages littéraires, Actes XXXIIe congrès de la société française de littérature générale et comparée, *op.cit.*, p. 251.

³ Bachi Salim. *La Kahéna*. *op.cit.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

modèle littéraire en disant : « *Il me faisait l'effet d'une Shéhérazade de pacotille (...)* »¹. En fait, les allusion au conte nous poursuivent tout le long du texte et guident la lecture jusqu'à la fin du roman, par petites doses, la majorité des personnages qui peuplent l'univers des *Nuits* servent de métaphores à quelques situations dans le roman de Bachi tel : *Aladin, le tapis volant, le pêcheur et le mauvais génie*, et enfin *Ali Baba*.

En s'adressant directement aux lecteurs, Samira usurpe en fait l'identité du vrai conteur, qui est normalement conféré à Hamid Kaïm. Il conviendrait donc de préciser que Samira joue le rôle de Shéhérazade avec le lecteur, et le rôle du roi Shâhriyâr auprès de son amant qui récupère son rôle de bouche-conteuse. En effet, Samira, à l'instar de Shâhriyâr, reste suspendue aux lèvres du conteur, curieuse de connaître la fin de l'histoire, cela est mentionné, en filigrane, dès le début du roman : « *...Cet étrange récit, qui m'avait tenue en haleine pendant trois nuits, dans une chambre de La Kahéna.* »². C'est une sorte de référence détournée des *Mille et une nuits*, Hamid Kaïm est Shéhérazade et Samira devient victime de son amant, et attend, non sans agacement, la fin de l'histoire, comme nous le montre cet extrait :

« *Je ne suis pas une Phéacienne. Voilà deux nuits que j'écoute tes bobards. Je suis épuisée à présent. Alors si tu le sais, dis le moi. Qu'on en finisse ! Il n'ignorait plus son nom, oui, mais il ne me le dévoilerait pas encore. Pourquoi ? Eh bien, parce que le jour lâchait ses premiers feux (...)* »³

En fait, la vraie Shéhérazade est Hamid Kaïm, il donnera son rôle et remet cet héritage à sa seule confidente, qui le divulgue par la suite. Vers la fin de son récit, le conteur s'adresse à Samira et lui dit :

¹ *Ibid.*, p.91.

² *Ibid.*, p.12.

³ *Ibid.*, p.168.

« *Je t'ai légué l'amour des histoires.* »¹

Par ce geste de passation, Samira se glisse dans le rôle de Shéhérazade au prés de son auditoire, composé de lecteurs avides de connaître la fin de l'histoire, et ainsi, elle tiendra à son tour, en attente, non pendant trois jours, mais certainement jusqu'à la fin du roman, son lecteur.

Une transposition par le sexe

Le détournement de référence qui commence par le changement de sexe de la bouche-conteuse, et qui devient dans ce roman Hamid Kaïm s'effectue par le biais d'une transposition de sexe ; selon Genette « *Le changement de sexe (...) est un élément important de la transposition diégétique. Il peut avoir pour seule fonction d'adapter une œuvre à un nouveau public* »² explique t-il.

En effet, aussi étrange que cela puisse paraître, Hamid est notre Shéhérazade algérien. L'auteur éprouve le besoin de naturaliser le modèle littéraire, il lui change de nationalité, et la transforme en homme pour les besoins de son récit.

Les contes de Shéhérazade qui étaient pour elle, sa seule solution de survie, changent aussi, dans la mesure où Hamid n'est pas menacé de mort. En revanche, un autre danger, d'une autre nature, le guète : celui de perdre Samira ; alors il se met à ruser, au même titre que Shéhérazade pour gagner du temps, et pour repousser au plus loin, l'heure fatidique.

La ruse qui consiste à intriguer la victime, et à raconter par épisodes l'histoire, et à l'interrompre au levée du jour, est la même pour les deux.

¹ *Ibid.* p.276.

² G.Genette, *Palimpsestes, op.cit.* . p.423.

La fin est nettement différente, la rupture des deux amants est inéluctable : « *Hamid Kaïm, toujours allongé dans l'obscurité, la regardait finir, lui qui avait tant désiré suspendre la course du temps en enveloppant de ses mots, réduisant l'écart entre le monde et ses songes. Se résignait-il à clore son récit, à interrompre le conte ? Je savais, en l'écoutant, que les dernières paroles seraient bientôt lancées (...) Plus rien ne nous retiendrait alors l'un à l'autre.* »¹ Et l'heure tant redoutée par les deux protagonistes arrive puisque le secret est dévoilé vers la fin du roman.

b- Dans *Amours et Aventures de Sindbad le Marin*

A l'aube du 22^{ème}, les contes des *Mille et une nuits* avec leur caractère atemporel ne cessent d'alimenter et d'inspirer l'imaginaire des écrivains. Malgré la distance spatiotemporelle qui nous sépare de ces contes àmerveilleux, le thème du voyage, de l'exil et de l'errance de Sindbad, trouve ici et avec les conjonctures actuelles un bon terreau. Et ce, à l'heure où nous assistons à des vagues migratoires massives, du sud vers le nord, une ruée à la recherche d'une vie meilleure, mais souvent fatale. Pour la seconde fois et à quelques années d'intervalle de la Kahéna, *les Mille et Une Nuits*, inspireront Salim Bachi qui donne naissance à un son dixième roman au titre significatif : *Amours et Aventures de Sindbad le Marin*.

Dans ce texte, la présence effective ou dérivée du conte de Sindbad suffit à inscrire l'oralité. Dès le titre, le lecteur pénètre dans l'univers des Mille et une nuits ; en effet, l'auteur appuie le clin d'œil vers les contes de Shéhérazade en insérant le nom de « Sindbad le marin » dans l'intitulé du roman.

Dés lors, un jeu de complicité entre : lecteur/auteur s'instaure grâce aux liens intertextuels qui s'accroissent et se multiplient, à mesure que l'on avance dans la lecture.

¹ Bachi Salim, *La Kahéna. Op.cit.* . p. 276.

Le texte source alimente le récit de Bachi ; très vite, nous remarquons que le Sindbad des contes apparaît sous un autre visage pour interpréter une autre réalité. Il nous paraît donc évident que l'histoire de ce voyageur mythique n'est pas donnée telle quelle. Dans le roman en question, l'auteur endosse le rôle de l'artisan et entame un vrai travail de récupération : des éléments du texte-source sont donc regroupés, mélangés et combinés à d'autres éléments provenant directement du monde présent. Façonné par les mains de cet artisan, l'ensemble hétérogène finit par coller à la perfection au moule du monde moderne. Ainsi, il répond, au même moment, aux attentes de l'auteur et du lecteur, tous deux appartenant à un autre univers historique, géographique et culturel. Un travail de modification, de transformation et de réactualisation a donc été mis en œuvre, tout en exhibant les liens qui les rattachent à leur hypotexte. C'est là le principe même de la relation hypertextuelle défini par G.Genette dans son ouvrage *Palimpsestes* :

« C'est donc lui que je rebaptise désormais hypertextualité. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire (...) elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. »¹

D'une façon très ingénue, l'auteur récupère plusieurs éléments qui composent le conte de « Sindbad le marin », nous entamons cette analyse par l'élément le plus explicite : le personnage de Sindbad.

¹ Genette Gérard, *Palimpsestes*, op.cit. ., p.13.

b-1 Sindbad, le coryphée de l'oralité

Le romancier récupère le personnage du voyageur célèbre et le place dans un autre continent et dans une autre époque. Cette "téléportation" ne va pas sans affliger à Sindbad des contes quelques modifications, résultat de cette opération. Néanmoins, il semble que Bachi n'a changé que ce dont il a besoin pour que ce voyageur antique puisse correspondre à la réalité du monde moderne. Dans ce sens, nous pensons qu'il s'agit plus d'une réactualisation et une réadaptation qui a su préserver les plus importants éléments identificatoires.

De ce fait, une petite comparaison entre les deux héros littéraires se met en place presque naturellement, et ce, afin de rendre plus évident les points de convergences et de divergences qui trahissent finalement l'opération de cette adaptation :

Tout d'abord, nous remarquons que le héros du roman porte le même nom que son aîné littéraire et figure comme nous l'avons signalé plus haut, dans le titre, celui-ci se met aussitôt à guider notre lecture. L'histoire de Sindbad des contes ne quitte plus l'esprit du lecteur. Ainsi, et de manière naturelle, le récit de Shéhérazade se développe en filigrane en même temps que le roman de Bachi.

Nous constatons aussi que le Sindbad du 21^{ème} siècle, conserve la fonction de son modèle littéraire qui est celle de conter ses aventures. Celui-ci est un personnage- narrateur principal.

Au fil de la lecture, nous remarquons que l'auteur fait vivre à son personnage des aventures plus adéquates, plus adaptées aux réalités modernes. Bachi convertit le Sindbad de Shéhérazade à un personnage du 21^{ème} siècle.

Ainsi dans le roman, le marchand des *Mille et une nuits* devient businessman. La raison qui a poussé les deux Sindbad à quitter le pays et effectuer des voyages est la même :

Sindbad des contes décide d'entamer son premier voyage après avoir dépensé toute sa fortune léguée par sa famille : *« j'avais hérité de ma famille des biens considérables, j'en dissipai la meilleure partie dans les débauches de ma jeunesse ; mais je revins de mon aveuglement, et, rentrant en moi-même, je reconnus que les richesses étaient périssables (...) frappé de toutes ces réflexions, je ramassai les débris de mon patrimoine. Je vendis à l'encan en plein marché tout ce que j'avais de meubles (...) je me rendis à Balsora, où je m'embarquai avec plusieurs marchands sur un vaisseau que nous avions équipé à frais communs. »*¹

Le Sindbad de Bachi fut poussé au voyage par la même situation financière, aussi déplorable que celle de son aîné littéraire, il explique :

*« Moi, Sindbad, j'étais un homme heureux...Fils d'un des plus grands marchands de Carthago, j'avais hérité à la mort de mon père d'une fortune considérable. Je passais tout mon temps à me divertir avec mes amis. Je m'imaginait que cela durerait toujours (...)Un jour , je n'eus plus rien et la perspective d'être pauvre me fit frémir de peur (...) J'embarquai donc à bord d'une barque de pêcheur avec une vingtaine de personnes à la conquête de l' Europe où je pensais faire fortune puis revenir parmi les miens vivre sur le même train qu'auparavant. »*²

Les deux Sindbad quittent leur pays natal respectif, laissant raisonner dans leurs esprits la célèbre citation de Salomon, et ce, afin de revenir plus

¹ *Les mille et une nuits*, contes traduits par Galland, Paris, éd Garnier frères, 1960, Tome1, p.178.

² Bachi Salim, *Amours et aventures de Sindbad le marin*, op.cit. . ,p.57.

riche de cette traversée en mer. Bien que différentes, les deux citations de Salomon véhiculent, néanmoins le même sens : dans les *Mille et Une Nuits*, Sindbad note que : « *Il est moins fâcheux d'être dans le tombeau que dans la pauvreté.* »¹ . Dans le roman de Bachi, la citation est bien différente, mais la signification reste inchangée : « *Trois choses sont préférables à trois autres : le jour de la mort à celui de la naissance ; un chien vivant à un lion mort, la tombe au dénuement.* »²

Toutefois, une divergence majeure se laisse voir de manière explicite et qui concerne le but des voyages effectués. En effet, si l'objectif est le même pour les deux Sindbad au tout début : celui de s'enrichir et de revenir au pays natal la finalité du périple est différente. Le Sindbad moderne se détourne très vite de son but initial. En effet, le Sindbad des contes, multiplie les aventures par amour du voyage, et des trésors accumulés à chaque escale, il revient chez lui davantage plus riche. Le Sindbad de Bachi suit un autre itinéraire et ne réussira pas à être plus riche qu'il ne l'a été. Car au lieu de multiplier les marchandises et les richesses, il multiplie les aventures et les conquêtes féminines, voyant en elles une sorte de « *promesse de connaissance et de jouissance infinies.* »³

Mis à part le premier voyage du Sindbad moderne, les autres qui suivirent seront guidés par un autre besoin, un autre désir, celui de multiplier les histoires d'amours sans lendemain, allant de ville en ville, de pays en pays, le personnage de Bachi s'affaire à accroître le nombre de ses conquêtes féminines, nous en comptons plusieurs : Vitalia sa première conquête, Béatrice, Liza, Caline, Mazarine, Crinoline, Zoé, Giovanna et enfin Thamara, seules deux, d'entre elles, vont compter réellement : Vitalia et la dernière Thamara qui meurent toutes les deux de façon tragique.

¹ *Ibid.*, p.178.

² *Ibid.*, p.57.

³ *Ibid.*, p.89.

En fait, ce personnage nous donne l'impression que pour chaque ville il y a une conquête féminine, une façon pour lui, peut-être, de conquérir la ville qu'il visite ?

Se lassant vite d'une situation stable et tranquille, le Sindbad moderne, comme son aîné d'ailleurs, s'empresse à rompre cette quiétude et cette vie oisive à la recherche d'autres villes avec son lot de trésors.

A chaque fois que l'on s'éloigne de son "double oriental", le narrateur nous rattrape en solidifiant les liens qui le rattachent à son modèle antique, en essayant, ouvertement de montrer que c'est une réactualisation, le Sindbad de Bachi précise : « *Don Quichotte se pencha sur moi pour me conter les aventures de mon double, l'autre Sindbad qui vécut il y a plus de mille ans et continuait son chemin dans la mémoire des conteuses. Et moi de l'écouter, fasciné, comme jadis l'écoutait le portefaix, ce Sindbad de la terre...* »¹

Tout au long du récit, le Sindbad moderne ne cesse pourtant de s'identifier à son aîné, en multipliant les adjectifs d'appartenance, réclamant ses liens de filiation : « *lointain aïeul* », « *le Sindbad des contes* » p.80 ; « *mon double* » p.113 ; « *mon illustre ancêtre, mon double oriental* » p.134 ; « *le Sindbad des contes* ». Le roman de Salim Bachi ne laisse aucune place au doute, son texte entretient une relation hypertextuelle avec le conte des *Mille et une nuits* puisque les modifications qu'inflige l'auteur au texte- source se laissent voir dès les premières pages.

En effet, le lecteur fait certes, la rencontre d'un Sindbad, mais loin d'être identique à son aîné littéraire, le personnage du roman de notre corpus évolue dans une autre époque. A mille lieux de la célèbre Bagdad, il affronte d'autres problèmes et vit d'autres aventures.

¹ *Ibid.*, p.113.

Le roman de Bachi est en hypertextualité avec le conte de Schéhérazade, ce lien est basé sur une relation de dérivation puisqu'il y a transformation et modification de nombreuses séquences.

La transcendance textuelle de Bachi exhibe aux yeux de tout lecteur ses liens indélébiles avec le conte des *Mille et Une Nuits*, puisqu'il «*en découle*» et «*ne peut exister tel quel*» sans le conte dont il se nourrit. Une question se pose : quelle forme de dérivation revêt le texte de Bachi ? Un éclairant détour par l'ouvrage de G.Genette, *Palimpsestes*,¹ s'impose. Celui-ci est consacré à l'étude des relations hypertextuelles, au terme duquel, toutes les formes de dérivations, de transformations sont répertoriées et définies. Le théoricien propose alors, un tableau détaillé, regroupant toutes les formes de dérivation

TABLEAU GENERAL DES PRATIQUES HYPERTEXTUELLES²

Régime relation	Ludique	Satirique	Sérieux
Transformation	Parodie	Travestissement	Transposition
Imitation	Pastiche	Charge	Forgerie

¹ G.Genette, *Palimpsestes*, *op.cit*, p45.

² *Ibid.*, p.45

Il s'agit bien d'une transposition puisque l'histoire du Sindbad moderne subit une modification, ou pour reprendre le terme exact de Genette : *''transformation sérieuse''*. Le récit de l'auteur n'est ni satirique, ni écrit à des fins ludiques pour être une parodie ou un travestissement burlesque. Il n'est nullement une imitation puisqu'il s'agit là d'un roman et non d'un conte. Bachi se nourrit de l'histoire narrée par Shéhérazade sans pour autant la reproduire entièrement et encore moins fidèlement ; cette opération de transformation sérieuse baptisée : transposition, est définie par le théoricien en ces termes :

« Il n'existe pas de transposition innocente – je veux dire : qui ne modifie d'une manière ou d'une autre la signification de son hypotexte. »¹

Genette, explique que la transposition renvoie à plusieurs opérations transformationnelles, il soutient l'idée que l'œuvre littéraire peut en contenir autant que l'auteur le désire. De ce fait, une œuvre peut faire appel à plusieurs sous- catégories transformationnelles qui appartiennent à la transposition. Il explique, plus loin, que pour faciliter l'analyse de telle ou telle œuvre, il est impératif de tenir compte de celle qui domine le plus par sa fréquence dans le texte étudié. Le théoricien explique en recourant à l'exemple de Michel Tournier et de son œuvre : *Vendredi ou les limbes du pacifique*, qui, recèle plusieurs sous-catégories parmi lesquelles : la transformation thématique, la transvocalisation et la translation spatiale. Cependant, Genette précise :

« Je l'évoquerai seulement, ou essentiellement, à propos de la première, qui est sans doute la plus importante. »²

Nous comprenons ici, que les sous- catégories de la transposition sont plurielles, et seules comptent les plus importantes et les plus fréquentes, de ce

¹ G.Genette, *Palimpsestes*, op.cit. , p417.

² *Ibid.*, p.430.

fait, ces mêmes catégories obéissent à une sorte de hiérarchie : les moins importantes ne sont pas écartées, mais elles ne sont pas, non plus, prioritaires, sauf si l'analyse l'exige.

Nous suivrons le même mode opératoire. Concernant notre roman, la pluralité des opérations de modifications nous oblige à tenir compte, seulement de celles que nous considérons comme étant, à nos yeux, les plus importantes.

Par ailleurs, Genette nous explique que l'on peut diviser la transposition en deux catégories distinctes : une qui est purement formelle, et l'autre délibérément thématique.

1- La première est intentionnelle, il explique que ces transformations *« touchent au sens que par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée. »*¹ c'est le cas de la traduction (transposition linguistique) de la versification, de la prosification, de la transmétrisation, de la transtylistique et de la transmodalisation.

2- La deuxième est délibérée, qui touche le sens du texte, elle est définie en ces termes :

*« ...Une transformation thématique qui touche à la signification même de l'hypotexte : je réserve pour cet effet le terme de transformation sémantique, qui parle assez pour lui-même. Une telle transformation peut éventuellement (...) se présenter à l'état pur, mais le plus souvent elle utilise comme moyen et/ou entraîne comme conséquence (...) deux autres pratiques transformationnelles qui sont la transposition diégétique, ou changement de diégèse, et la transposition pragmatique, ou modification des événements et des conduites constitutives de l'action. »*² Il expliquera plus loin que la transposition diégétique

¹ *Ibid.*, p.238.

² *Ibid.*, p. 418.

entraîne, presque inévitablement, dans son sillage quelques modifications pragmatiques, qui deviennent même nécessaires dans certains cas. Cette transposition thématique peut contenir plusieurs sous-catégorie parmi elles : la transposition diégétique qui donne nécessairement la transposition pragmatique, la proximation, la dévalorisation et la transmotivation.

Le cas de notre roman ne prête pas à confusion, il est évident qu'il s'agit bien d'une transposition délibérée, celle-ci touche la diégèse et donne lieu à des modifications et des transformations pragmatiques, puisque :

« La transformation pragmatiques (...) est en revanche un élément indispensable, ou plutôt une conséquence inévitable de la transposition diégétique : on ne peut guère transférer une action antique à l'époque moderne sans modifier l'action. »¹

Et c'est effectivement ce que laisse voir la première lecture de l'œuvre de Bachi. Quelques transformations touchent les actions du héros, modifiant par la même occasion, les événements de l'histoire. En effet, transporté dans un autre univers, le héros de Bachi doit répondre aux attentes et aux exigences du monde moderne, l'action se modifie systématiquement. Un Sindbad des temps modernes ne peut rencontrer un oiseau géant, ni des serpents gigantesques ; l'incongruité ou l'incompatibilité aurait été flagrante, tout ceci a profondément modifié le comportement et les actions du héros. L'auteur procède donc par une transposition diégétique, et c'est la première modification opérée que l'on remarque, puisque l'histoire se déroule à Carthago au 21^{ème} siècle. Son personnage n'emprunte pas le même chemin que son homologue des contes. Il ne va pas sillonner des océans à la recherche de trésors qu'il pourra échanger contre des marchandises et des épices pour le but de s'enrichir d'avantage, ni à la rencontre des créatures,

¹ *Ibid.*, p.442.

pour le moins inhabituelles. Tout ceci n'a guère de place au 21^{ème} siècle. Le cours des actions de notre héros est donc modifié, la transposition de la diégèse entraîne une transformation pragmatique ; Bachi va alors adapter toutes les aventures de Sindbad des contes au monde moderne.

En effet, le Sindbad moderne traverse une mer : celle de la Méditerranée en direction de l'occident, il quitte le pays natal dans une petite barque de fortune partagée avec plusieurs harragas qui risquent leurs vie pour un monde meilleur :

« J'embarquai donc à bord d'une barque de pêcheur avec une vingtaine d'autres personnes à la conquête de l'Europe où je pensais faire fortune puis revenir parmi les miens vivre sur le même train qu'auparavant(...)D'étranges odyssées se tramaient ainsi sur la Méditerranée, notre mer blanche, qui se teintait du sang de ces futurs naufragés au large des côtes maltaises ou siciliennes. Carthago était prodigue en marins désespérés. »¹ précise le héros.

Sindbad de Bachi termine sa traversée pour s'échouer sur une île, celle de Gozo, ce fut la seule analogie qu'il partage avec son aîné littéraire. A leur arrivée, ils sont accueillis par un comité, pour le moins inhabituel, et l'espoir de trouver une vie meilleure se brise peu à peu :

« Finalement, sous un soleil de plomb, nous échouâmes sur l'île de Gozo où nous fûmes secourus par les équipes dévouées du HCR (...) on vous logeait gratuitement pendant de nombreux mois avant de vous renvoyer chez vous si vous n'étiez pas mort de désespoir. »²

Notre ‘pseudo’ marin ne traverse pas les mers, celui-ci préfère parcourir *« Le corps de Vitalia comme une cartographie (...) Je connaissais*

¹ Bachi Salim. *Amours et aventures de Sindbad le marin*, op.cit. , p.57.

² *Ibid.*, p.62.

chaque promontoire, chaque vallée, chaque colline de cet univers de charmes et de senteurs exotiques.»¹

Les transformations qu'inflige l'auteur à l'hypotexte ne s'arrête pas là. Cette transposition diégétique fait subir à l'histoire du roman une modification du cadre historique et un changement du cadre géographique, en effet Genette explique que :

« Quel que soit son régime fonctionnel, une transformation peut s'appliquer à un texte sans affecter, ou en affectant son cadre diégétique. Il y a lieu de distinguer des transformations homodiégétique et des transformations hétérodiégétique. »²

Il est évident que le cas de notre roman fait partie des textes qui sont affectés par les transformations opérées sur le cadre diégétique de l'hypotexte, puisque l'époque a changé et l'espace aussi. Le cours de l'histoire n'est pas non plus le même car le discours de son personnage principal et ses actions ont subi le même sort. Mais là encore, nous sommes confrontée à deux possibilités : est-ce une transformation homodiégétique ou une transformation hétérodiégétique ? Afin de pouvoir trancher, une seule solution s'offre à nous, nous nous rapportons donc aux définitions étayées par Genette :

Dans la transformation hétérodiégétique, Genette explique que, plusieurs modifications sont mises en œuvre, celles-ci touchent le cadre de l'action, et le changement d'identité des personnages, impliquant le nom, l'âge et parfois même le sexe. Il affirme que : *« l'action change de cadre, et les personnages qui la supportent changent d'identité. »³*

¹ *Ibid.*, p.94.

² G.Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.* , p. 421.

³ *Ibid.*, p. 422.

En revanche, une transformation homodiégétique suppose, selon le même théoricien, une modification du lieu, de l'époque en préservant, bien entendu, les grandes lignes de leurs actions.

Le cas de notre roman semble répondre à ce deuxième critère, dans la mesure où nous retrouvons la modification du lieu, le changement de l'époque. Cependant, l'auteur semble préserver les grandes lignes des actions, car, en effet, la première action qui concerne l'héritage légué par les pères des deux héros avec la dilapidation de la fortune jusqu'à la ruine totale sont bien présentes dans les deux textes. La raison qui a poussé les deux héros à quitter leur pays natal est donc la même c'est elle qui donne lieu au premier voyage en mer. La deuxième action, celle de multiplier les voyages est identique, seul le but change : Sindbad des contes sillonne les mers, celui de Bachi multiplie les conquêtes féminines comme nous l'avons expliqué ci-dessus. Dans un autre chapitre de *Palimpsestes*, G.Genette nous dévoile le troisième critère qui semble décisif car il nous permet de trancher définitivement entre la transformation hétérodiégétique et celle appelée homodiégétique. Ce troisième critère est l'identité onomastique où il explique que si le nom du héros de l'hypotexte correspond au nom du héros de l'hypertexte, le texte est dans la catégorie de la transformation homodiégétique :

« Un signe presque infaillible de la fidélité diégétique est ici le maintien du nom des personnages, signe de leur identité, c'est-à-dire de leur inscription dans un univers diégétique. »¹.

Cette citation confirme la transformation homodiégétique qu'a subie le héros de Bachi.

Nous assistons à la modernisation du personnage Sindbad qui entraîne, nécessairement, beaucoup de changements, Genette explique que :

¹ *Ibid.*, p.422.

« Le mouvement habituel de transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) proximisante : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public. »¹

En effet, ci-dessus, nous avons vu de quelle manière cette translation proximisante a affecté le cadre temporel et géographique. Etant donné que chaque auteur veut avoir son propre Sindbad, l'écrivain algérien lui change systématiquement l'époque et la nationalité afin qu'il puisse se rapprocher le plus des attentes de son lectorat, cela semble presque légitime. Mais qu'en est-il du rang social ?

Les premières pages du roman, ne mentionnent aucun changement quant au rang social de notre héros, mis à part celui de l'époque et de la nationalité. Le Sindbad contemporain est, certes, un voyageur d'un autre genre, il ne change pas souvent d'île mais de conquête féminine. Cela dit, certains passages du roman nous ont intrigués, à cause de leurs caractères contradictoires.

En effet, au début du récit, lorsque Sindbad se présente au personnage du Dormant, on sent aisément qu'il le fait avec une certaine fierté, comme nous le montre ce passage :

« Moi, je suis un homme neuf dans un pays neuf. »²

Quelques passages plus loin, le ton de Sindbad change sensiblement, et on sent que le désenchantement s'installe, le héros n'est plus aussi sûr de lui, il semble même s'éloigner de son modèle littéraire jusqu'à ne plus le reconnaître :

¹ *Ibid.*, p.431.

² Bachi.Salim, *Amours et aventures de Sindbad le marin*, *op.cit.* , p.17.

« Don Quichotte se pencha sur moi pou me conter les aventures de mon double, l'autre Sindbad qui vécut il ya plus de mille ans. »¹

Un peu plus loin, le personnage du roman semble complètement ignorer le récit du vrai Sindbad :

« - Vous êtes le vrai Sindbad ? Le Marin ? C'est un honneur pour moi.

Il me prit la main et la secoua comme s'il cherchait à la décrocher.

-Je m'appelle Ingres. J'ai longtemps rêvé de vous pendant que je peignais. Vos aventures ont bercé mon enfance.

On ne se doute jamais de l'effet que l'on produit sur les autres ; et moi, qui ne comprenais pas très bien, je n'en étais pas moins flatté.

- Mes aventures ?*
- Vos voyages, Sindbad, sont célèbres. Les aventures de Sindbad de la mer. Tous les enfants du monde vous connaissent.*
- Je ne comprends pas. »²*

Le Sindbad des temps modernes subit alors une "dévalorisation". Dans le roman, le rang social de Sindbad est dégradé, le personnage de Bachi ne s'identifie plus à Sindbad le célèbre marin mais plutôt à son portefaix. En fait, nous nous rendons compte que Sindbad le marin n'est que le double, l'aîné, l'ancêtre de notre personnage, c'est-à-dire une personne forcément différente. Sindbad moderne vit, de plein fouet, la désillusion, au point de s'identifier au portefaix, autrement dit à Hindbad, ce que nous lisons dans ce passage :

« Devant mon étonnement, Sindbad le Marin, mon double oriental, se lança dans le conte de ses voyages, de ses naufrages, de ses ruines spectaculaires, de ses fortunes éclatantes. Et moi, Sindbad le portefaix, je l'écoutais comme s'il fût question

¹ *Ibid.* p.113.

² *Ibid.* p.133.

pour moi de sonder l'âme de mon double, de me contempler dans un miroir de mots et de chatoyances.¹ »

Contre le Sindbad de la mer se dresse alors le Sindbad de la terre, le héros de Bachi se considère comme étant le portefaix et non pas le célèbre voyageur : « *Et moi de l'écouter, fasciné, comme jadis l'écoutait le portefaix, ce Sindbad de la terre (...) »²*

Sindbad de Bachi garde le nom de son homologue littéraire, mais se glisse quelques pages plus loin dans la peau de Hindbad le portefaix, le texte ne mentionne nullement le prénom de Hindbad, mais lui colle ses caractéristiques, cette opération est permise par « la conscience possible »³ de l'écrivain qui l'autorise à transgresser une vérité consensuelle pour les besoins de l'écriture.

La dégradation du rang social est donc principalement causée par l'échec. En effet le héros de Bachi se laisse gagner par la désillusion, et avoue, en quelque sorte ses échecs successifs. Echec de retrouver un monde meilleur, échec de retrouver son premier amour, Vitalia ; échec de revenir plus riche au pays etc. En fait, l'échec touche tout le parcours du héros moderne, là où le Sindbad de Schéhérazade réussit, le Sindbad de Bachi échoue. D'ailleurs, il reprend le rôle de Hindbad le portefaix. Effectivement dans certains passages ce n'est plus lui qui raconte mais le vrai Sindbad des contes qui reprend ses droits et son rôle de conteur :

« Pendant la nuit vint à moi Sindbad, mon double ancien, et le conteur se mit à conter. »⁴, même le roman semble céder la place à un genre qui l'a précédé : le conte. En effet, ici, plusieurs passages du véritable conte

¹ *Ibid.*, p.134.

² *Ibid.*, p.113.

³ Selon l'expression de Lucien Goldmann.

⁴ *Ibid.*, p.242.

sont insérés et finissent par cohabiter dans le même espace textuel, permettant à l'oralité d'exister.

b-2 la coprésence : une autre forme au service de l'oralité

Parallèlement à l'hypertextualité remarquée dans l'œuvre de Bachi et qui reste, de loin, l'une des formes la plus dominante ; l'auteur fait appel à une autre relation transtextuelle pour consolider sa transcendance textuelle et affirmer ses liens avec le texte – source : « l'intertextualité ». Proposée par Genette, cette relation demeure la plus explicite et la plus facile à détecter par le lecteur, puisque le texte premier y est inséré tel quel, sans aucune modification. Nous pouvons dire que cette opération est à l'opposé des techniques hypertextuelles. En effet, la moindre modification est bannie de cette pratique. La catégorie « intertextualité », selon Genette, se base uniquement sur la relation de coprésence ; le théoricien la définit en ces termes :

« Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence être deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (...); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (...) , qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable. »¹

¹ Genette G, *Palimpsestes*, op.cit. , p. 8.

la référence, qui ne figure pas dans cette citation de Genette, se fera adoptée par la relation intertextuelle puisque, malgré son caractère subtil et moins littéral, aucune transformation n'est permise dans cette forme intertextuelle.

Salim Bachi fait donc appel à l'une des formes les plus explicite grâce à cette relation de coprésence. En effet, le texte – source et le roman de Bachi cohabitent dans le même espace textuel. le conte de Shéhérazade fait, plusieurs fois irruption dans le texte et disparaît, sans l'affecter ni l'étouffer pour autant, permettant ainsi au roman de progresser et poursuivre son cheminement jusqu'à la fin. Cette coprésence autorise une insertion directe du texte – source dans le roman grâce à la citation.

Cette forme privilégiée par l'auteur se hisse en haut de la pyramide, puisqu'elle est définie comme étant la seule à jouir d'un caractère foncièrement explicite et qui fait appel à "la présence effective d'un texte dans un autre". Avec la citation, les marques de l'emprunt sont visibles, et dans le cas de notre roman, l'auteur met tous les extraits du texte antérieur entre guillemets.

Le premier extrait du conte inséré, surgit dans la narration à la page 134 , le célèbre marin prend à son tour la parole pour conter ses aventures qui s'étaleront sur plusieurs pages du roman, avant de disparaître ; elles réapparaîtront quelques pages plus loin, pour raconter d'autres voyages et d'autres aventures. En fait, l'intervention du véritable Sindbad se fera en deux temps, et plusieurs pages lui sont consacrées ; d'ailleurs, l'auteur ne manque pas de le mentionner dans la partie consacrée aux remerciements où il note :

« Ce livre comporte bien un conte véritable de Sindbad le Marin, ou Sindbad de la Mer, traduit par Jamel Eddine Bencheikh et

disponible dans la Pléiade. »¹. Aussi l'insertion du véritable conte contribue à donner le caractère oral à ce texte écrit.

Ce que nous avons remarqué, en premier lieu, c'est que l'intégralité des voyages de Sindbad n'y est pas. L'auteur récupère seulement quelques récits du célèbre marin : ceux du premier voyage avec l'épisode de l'oiseau Rôk et celui du vieil homme de l'île, ces deux histoires sont porteuses de sens et leur présence est loin d'être fortuite.

Elles rappellent et renvoient à des situations précises dans le roman. En effet, ne faut-il pas voir derrière le conte du vieil homme de l'île une allusion subtile à la situation que vit à présent Sindbad le moderne avec le vieillard et son chien ? Le héros de Salim Bachi s'encombre de sa présence après lui avoir proposé de l'aide. Mais, il n'arrive plus à s'en défaire et l'omniprésence de ce Dormant –qui représente la négation– commence à peser sur le personnage héros.

b-3 L'univers des *Mille et une Nuits*

Tout l'univers des *Mille et une Nuits* est repris par Bachi, parfois retravaillé et remanié, et parfois entièrement calqué. Derrière les références les plus affichées et les plus assumées que nous avons relevées plus haut, se profilent des éléments qui composent l'univers du conte. On passe alors, du spécifique au général, le voyage du célèbre marin entraîne dans son sillage les principaux ressorts du conte.

En effet, l'auteur fait, non seulement allusion à Shéhérazade, à Shâhriyâr, mais aussi à Haroun al-Rachîdi.

¹ Bachi Salim, *Amours et aventures de Sindbad le marin*, *op.cit.*, page remerciements.

Shéhérazade et Shâhriyâr :

D'après quelques passages du roman, nous remarquons que le narrateur joue deux rôles, il oscille entre deux identités : celle du célèbre voyageur, qui dérive petit à petit et qui finit par représenter Hindbad, le portefaix ; et celle de la célèbre conteuse : Shéhérazade.

Le héros de Bachi se dédouble et endosse donc le rôle de Sindbad mais aussi celui de Shéhérazade en contant au Dormant les aventures de son double oriental. Avec ce processus de réappropriation, le personnage de l'auteur prend la place de la célèbre conteuse et le Dormant prend celui du roi Shâhriyâr. Le roman reprend donc, par référence, une des situations propres aux contes des *Mille et une Nuits* : Sindbad, en contant ses aventures au Dormant repousse en même temps sa sentence.

En effet, ce vieillard venu directement d'une autre époque, chargé d'une mission qu'il semble ignorer, se glisse, en quelques sorte, dans la peau de l'ange de la mort :

« Oorougari était le dernier Dormant et chien avait dû se diviser une dernière fois pour le suivre. Quand se réveillerait le dernier Dormant, celui dont le nom était imprononçable, la Prophétie se réaliserait (...) et Oorougari était le dernier Dormant. Il était celui qui avertit de l'Avènement. »¹

Sindbad en est conscient à présent, surtout après l'épisode du chauffeur de taxi qui s'est fait tuer puis dévorer par la bête du Dormant :

« Sindbad était contaminé par la présence noire du Dormant, comme si les ténèbres commençaient à le menacer à son tour (...) la vie le quittait depuis qu'il accompagnait le Dormant et Chien dont l'obscur mission

¹ Bachi Salim, *Amours et aventures de Sindbad le marin*, op.cit. , p. 35.

l'effrayait. »¹ Par ailleurs, sa grand-mère Lalla Fatima en avait la certitude :
« *Tu es venu voir ce qu'on fait les hommes de ce pays ? Tu es là pour le jugement. Mon père m'en parlait souvent.* »²

Elle sentait le danger peser sur la vie de son petit fils, elle attendit sagement que Sindbad achève ses récits. Poussée par l'instinct maternel, elle s'empresse de prendre sa défense. A la fin du roman, elle ordonne, alors, au Dormant :

« *Laisse mon petit fils tranquille (...) Tu m'as bien comprise. Toi et ton chien laissez-le en paix ! Il est innocent. Il a déjà tout perdu. C'est un homme brisé.* »³

Le Dormant, jouit lui aussi d'un double rôle : celui de narrataire principal et, par allusion, celui du roi Shâhriyâr. En effet, nous constatons que la figure de la mort lui est, aussi, conférée. Face à Sindbad qui représente « *la vie, la jeunesse, l'amour*⁴ » se dresse l'image du Dormant qui « *en était la négation.* »⁵

Le fait qu'il soit associé à la mort, autorise le rapprochement avec le roi Shâhriyâr qui menace de mort Shéhérazade. Le héros du roman vit presque la même situation. Sentant sa mort prochaine, il s'empresse de clore ses récits et ses aventures au Dormant, une façon pour lui, de laisser une trace de son passage sur cette terre. Son conte survivra peut être comme celui de son ancêtre oriental :

« *Son histoire n'avait plus aucun intérêt, il ne renoncerait pas à conter pourtant. Les aventures de sa vie, ses voyages, ses femmes, tout cela ne signifiait rien : il en ferait part au Dormant dont l'oreille était une sorte de*

¹ *Ibid.*, p. 47.

² *Ibid.*, p.54.

³ *Ibid.* p.266.

⁴ *Ibid.* p.47.

⁵ *Ibid.* p.47.

gouffre sans fond où les mots, les émotions, se diluaient puis disparaissaient. »¹

La magie du conteur triomphe : ses aventures et ses histoires finissent par éloigner l'heure fatidique. Face à ce juge inaccoutumé, Sindbad déclame sa plaidoirie pour prouver son innocence. Il parvient, ainsi, à retarder la sentence : un gain de temps pour lui et pour tous les habitants de cette "monstruosité" qu'est Carthago. Le Dormant n'est pas venu uniquement, pour son hôte, mais pour tous les habitants de cette ville qu'ils ont délaissée, saccagée et détruite. Aussi, pour le Dormant, cela ne fait aucun doute : « *Tout le monde est coupable. »²*

Ses récits achevés, le Sindbad moderne semble être prêt à recevoir sa sentence, ayant terminé sa mission, il se remet aux mains de ce mystérieux vieillard et lui dit :

« Voilà toute l'histoire. C'est bien de ce monde-ci qu'il s'agit, mon bon seigneur. Si vous voulez l'effacer, surtout n'hésitez pas. Mais je vous en conjure, pour l'amour de Dieu, ne proposez rien d'autre. »³

Le schéma du conte :

Grâce à l'intervention de Sindbad qui joue le rôle de la "bouche-conteuse", et au Dormant qui se glisse dans la peau de Shâhriyâr, ainsi qu'à l'intrusion du véritable conte de Sindbad le Marin, nous parvenons à percevoir clairement le projet de l'auteur. Celui-ci consiste à reprendre à quelques détails près le schéma du conte des *Mille et une Nuits*, et ce, afin de l'intégrer à son roman. En effet, la construction narrative du texte de Bachi s'inspire fortement du modèle qui structure le conte persan. L'histoire de

¹ *Ibid.*, p.47.

² *Ibid.*, p.266.

³ *Ibid.*, p.261.

Sindbad et du Dormant, constitue le conte –cadre. En outre, nous constatons que l’histoire de Sindbad et du Dormant, qui constitue le contexte narratif, emboîte les propres récits du personnage principal auquel s’ajoute le texte-source constitué de plusieurs voyages effectués et racontés par le véritable Sindbad. Cette double énonciation rendue possible par l’intervention des deux narrateurs (Sindbad des contes et le Sindbad moderne), nous autorise à parler d’enchâssement des récits grâce à la coprésence (les citations) permise par l’insertion du conte des *Mille et une Nuits* .

Ainsi, on aboutit à une hétérogénéité discursive, une sorte de polyphonie générée par la pluralité des voix: celle de Sindbad de Bachi et celle de Sindbad de Shéhérazade. Cette dernière opération donne corps à l’emboîtement des récits qui structure le roman

L’auteur a donc repris le schéma du conte des *Mille et une Nuits* , mais à la différence du texte-source qui est constitué de plusieurs contes indépendants sans lien entre eux, hormis l’appartenance au même recueil . Les histoires ou les récits de Bachi réclament leur filiation et leur dépendance. En effet, la rencontre avec le Dormant pousse systématiquement Sindbad à raconter ses propre histoires dont il est lui-même l’acteur principal. Ses histoires et aventures entretiennent un lien très fort avec les voyages du véritable Sindbad car ses récits nourrissent les histoires du personnage principal.

Ainsi, l’auteur construit-il son roman à la manière d’une toile d’araignée. Son texte débute par un point commun et tisse, ensuite, des fils qui partent dans plusieurs directions. Ceux-ci sont, eux-mêmes, reliés par un autre réseau de fils qui renforce leur cohésion. Cet enchevêtrement assure, contre toute attente, leur homogénéité malgré l’hétérogénéité apparente de leur forme.

Conclusion partielle :

Cette analyse nous a permis de constater que la présence de l'oralité dans les années 1950, a comme une odeur de révolte, révolte contre une domination coloniale qui a longtemps duré et qui a cherché à faire disparaître une culture et une identité. Par contre, la présence de l'oralité dans les écrits de Salim Bachi, qui représentent la littérature des années 2000 emprunte, visiblement, un autre chemin.

L'objectif de l'insertion de l'oralité est différent et le constat est clair : l'oralité sous ses diverses formes (proverbes, chansons populaires, traductions littéraires d'expressions algériennes...) est beaucoup plus présente dans la littérature des années 1950. Pourquoi ?

Ceci s'explique par le fait que cette génération était plus proche de la culture orale. Celle de Kateb Yacine baignait dans cette culture orale qui dominait à l'époque et qui était très vivace dans les familles algériennes. Cette promiscuité avec la littérature orale lui a permis de se déployer dans un autre registre : celui de l'écriture.

Toutefois, il nous semble que sa présence dans une pratique essentiellement scripturaire, n'était guère innocente et ne se limite nullement à la simple idée d'une préservation ou de sauvegarde d'un héritage millénaire. La littérature des années 1950 met, très tôt, en scène l'oralité au service d'un engagement anticolonial. En effet, le recours à ce registre est alimenté par le sentiment d'une revendication et d'une affirmation de l'identité maghrébine d'une façon générale et algérienne de façon particulière.

L'oralité est pour beaucoup d'écrivains algériens de l'époque coloniale, le moyen sûr d'affirmer une identité et de revendiquer son appartenance à un pays ayant sa propre culture et ses propres traditions.

CHAPITRE IV

MISE EN TEXTES DE L'HERITAGE HISTORIQUE NATIONAL ET TRANSNATIONAL

Les nombreuses lectures que nous avons effectuées des romans des deux auteurs de notre corpus, à savoir : Kateb Yacine et Salim Bachi, nous ont permis de lever le voile et mettre le doigt sur une pratique commune qui a suscité notre intérêt.

Ce chapitre a donc pour objectif de souligner et d'interpréter la présence de figures historiques et les personnalités légendaires qui peuplent l'univers textuels des deux auteurs.

En effet, malgré leur appartenance à deux générations littéraires différentes, à deux époques distinctes, avec leurs propres contextes socio-historiques et politiques leur intérêt commun à récupérer et à faire référence à des figures historiques anciennes pour la plupart des cas, nous oblige à poser les questions suivantes : quel est le but à ces références historiques ? Quel rôle jouent-elles dans une fiction ? Malgré le contexte historique et politique différent, peuvent-elles signifier le même décryptage ? Le traitement par le texte est-il le même chez les deux auteurs ? Ou, au contraire, change t-il selon les époques ?

1) L'historicité grâce aux figures légendaires

Dans certains textes des deux auteurs, les personnalités historiques occupent une place de prédilection. La narration leur octroie, souvent, une fonction et un rôle glorifiant, ces personnalités glissent alors du réel vers la

fiction et deviennent parfois des actants aussi importants que les personnages eux-mêmes.

Certaines reviennent même avec récurrence, peuplant les textes du même auteur, fidèles à leur réputation de figures mythiques ayant traversé les époques. Nous pensons alors à la personnalité de l'Emir Abdelkader ou à celle de Jugurtha dans les textes Katébiens.

2) Abdelkader et Jugurtha les garants de l'histoire :

Depuis sa première conférence à Paris, le 24 mai 1947, l'auteur n'a cessé de rendre hommage et de glorifier cette figure historique en l'associant sans conteste à l'indépendance et à la liberté, comme l'indique l'intitulé de sa conférence, déjà très subversif pour l'époque : *Abdelkader et l'indépendance algérienne*¹.

Par le biais d'Abdelkader, Kateb Yacine formule clairement une demande : la reconnaissance de la nation algérienne.

Dans cette conférence, le but escompté est clair et explicite. Même si son texte est plus poétique que politique, les points relevés par ce jeune auteur, âgé à peine de 17 ans sont clairs :

Il atteste qu'une première guerre a déjà été gagnée par Abdelkader, dirigée contre les Turcs, et prouve qu'il « y avait une opinion publique arabe »² de fait de l'élection d'Abdelkader par les tribus en tant que sultan des arabes. Il dira à ce propos :

¹ Kateb Yacine, *Abdelkader et l'indépendance algérienne*, Alger, éd EN-NAHDA, 1948, texte cité par Ismail ABDOUN, dans : *Lecture(s) de Kateb Yacine, éd Casbah, Alger, 2006.*

² *Ibid.*, p.196.

« il faut que tout le monde sache que le slogan de l'Algérie département métropolitaine est né du cerveau de ces petits généraux de colonie qui voulaient étouffer tout germe national, pour exploiter à leur aise cette «civilisation» qu'ils nous apportaient avec tant d'empressement... »¹

Grâce à sa conférence et à la figure De l'Emir Abdelkader, Kateb Yacine incite les Algériens à continuer le combat, déjà entamé par ce grand chef guerrier, et ce afin de voir enfin une Algérie libérée de ce joug colonial :

« Le combat de l'indépendance commencé par Abdelkader continue, a toujours continué. Depuis un siècle, un peuple lutte et crève dans l'ombre, coupé des peuples amis, réduit à son seul horizon. Et c'est cela que nous demandons à tous nos amis et en particulier à nos amis français de rompre le mur qui nous sépare... »²

La référence de Kateb Yacine à cette personnalité historique, qui a toujours suscité le respect des peuples, par son amour inaliénable à sa patrie, n'est pas anodine, en effet, à la fin de sa conférence le jeune auteur dit explicitement :

« Quant à moi, j'aurais accompli ma plus belle mission si je gagnais de nouvelles sympathies françaises à la cause de l'indépendance de mon pays. »³

Plus tard, cette personnalité légendaire accompagnera toute l'œuvre de l'auteur. Le portrait que peint Kateb Yacine d'Abdelkader n'est pas éraillé et n'a pas pris une seule ride. Nous sommes dans une fiction cette fois-ci, et dans *Nedjma*, l'Emir Abdelkader n'est plus le sujet principal de l'œuvre,

¹ *Ibid.*, p. 195.

² *Ibid.*, p.196.

³ *Ibid.*, p.197.

contrairement à la conférence ; son omniprésence est donc à écarter, mais sa présence reste indélébile et irréfutable :

« *Dans Nedjma, Kateb nuance beaucoup plus* »¹ dira J.Arnaud à propos de la présence de l'homme historique qui est plus atténuée.

Dans *Nedjma*, Abdelkader est plus que jamais célébré, il demeure, encore une fois, cette figure historique à laquelle tout un peuple devrait s'identifier pour sa bravoure, son courage et son amour patriotique :

« *Les pères tués dans les chevauchées d'Abd el-Kader (seule ombre qui pût couvrir pareille étendue, homme de plume et d'épée, seul chef capable d'unifier les tribus pour s'élever au stade de la nation, si les Français n'étaient venus briser net son effort d'abord dirigé contre les Turcs...* »²

Dans *Nedjma*, le personnage Rachid ne cesse d'exhumer le passé, car la situation présente, celle d'un pays dominé par les Français rappelle au narrateur des situations similaires vécues par cette Algérie où :

« *Se succèdent les colonisateurs, les prétendants sans titre et sans amour...* »³

Le temps de la narration remonte alors jusqu'à la période romaine ; ainsi ce sont quatre périodes historiques : française, turque, arabe et romaine que le texte retrace . Elles correspondent donc aux quatre occupations que l'Algérie a connues et font oublier, à la longue, le goût de la liberté.

La période turque est indissociable de la figure De l'Emir Abdelkader, à cet effet, J.Arnaud note que

¹ Jacqueline Anaud, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française : le cas de Kateb Yacine*, *op.cit.* ., p 607.

² Kateb Yacine, *Nedjma. op.cit.* . p 96.

³ *Ibid.*. p 165.

« L'occupation turque ne survit guère que par le souvenir d'Abdelkader. »¹

Ainsi Rachid évoque la présence turque grâce aux exploits de l'émir Abdelkader et sa lutte contre les deux dominations turque et française.

Sa présence est là pour témoigner de la bravoure et de l'héroïsme des Anciens, contre la génération qui a suivi. Celle qui a perdu son courage, sa loyauté et ses principes, à l'image peut-être de Si Mokhtar considéré comme le traître à sa tribu Keblout. J.Arnaud note à ce propos :

« C'est pourquoi il fallait, symboliquement que Kateb fût mourir Si Mokhtar au Nadhor, car il est le dernier représentant d'une génération perdue, née en pleine tempête, qui a dû louvoyer, et dont le vrai rôle était de transmettre à la génération suivante le souvenir et l'orgueil des grands ancêtres. Si Mokhtar, au regard des fidèles de la tribu, de leurs valeurs (ascétisme religieux, souci de la pureté du sang) est un impur... »²

Comme nous l'avons déjà signalé plus haut, l'image de ce glorieux personnage ne vieillit pas dans *Nedjma*, et le discours que tient Kateb Yacine sur Abdelkader rejoint les propos de sa conférence même si :

« L'auteur du roman est beaucoup plus détaché des valeurs arabo-islamiques, et sa vision de l'histoire, pour certains aspects, porte la marque du matérialisme dialectique... »³, note, toutefois, J.Arnaud .

C'est comme si que l'auteur dresse un tableau qui souligne, d'un côté, l'ardeur et l'héroïsme des Anciens (représenté par les ancêtres et Abdelkader) défendant leur terre jusqu'à perdre la vie. D'un autre côté, la génération

¹ J.Arnaud, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française le cas de Kateb Yacine. op.cit. . p.672.*

² *Ibid.*, p.713.

³ *Ibid.*, p.718.

suiivante, celle qui a quitté la terre nourricière, et qui endosse maintenant le rôle de la traîtresse à l'image de la génération des pères ayant suivi la Française, mère de Nedjma.

Il semble alors que pour l'auteur, les intérêts ne sont plus les mêmes dans cette Algérie du présent qui a perdu ses valeurs d'antan. Le flou règne à l'image de la paternité équivoque de Nedjma qui représente, ici, la situation algérienne du moment:

« Si ce nègre était aussi un fils de Keblout, son mépris pour nous s'expliquait de la même façon que l'attitude adoptée par tous nos parents restés au Nadhor, alors que Si Mokhtar et moi étions de la branche des déserteurs. Et, comme tous les mâles de la tribu sont exilés ou morts, ce nègre fidèle au Nadhor natal pouvait même nous chasser, puisque nous étions de ceux dont les pères avaient vendu leurs parts de terre et contribué à la ruine de l'œuvre ancestrale. »¹, Songe Rachid, un peu plus loin, le nègre le confirme en disant que : « Keblout a dit de ne protéger que ses filles. Quant aux mâles vagabonds, dit l'ancêtre Keblout, qu'ils vivent en sauvages, par monts et par vaux, eux qui n'ont pas défendu leur terre... »²

Il en va de même dans *le Polygone étoilé*. La figure légendaire de Abdelkader plane encore dans ce texte. L'émir représente, plus que jamais, La figure du courage, de la chevalerie et de la résistance contre l'ennemi. Dans ce texte, sont rapportés, cette fois-ci les actions d'Abdelkader et quelques faits historiques relatés par Rachid, à l'instar de ceux survenus à Tanger le 5 juillet 1847 :

¹ Kateb Yacine, *Nedjma*, *op.cit.* , p.137.

² *Ibid.* p.142.

« ...les activités inlassables de l'émir Abdelkader au Maroc ont été signalées de divers côtés à l'attention de l'empereur Abderrahmane. Son neveu, Mouley Hachem, et l'un de ses caïds, El Hammar, soulèvent actuellement dans les tribus des effectifs destinés à intervenir contre l'émir. Abdelkader est accusé d'ambitions politiques et de menées hostiles au pouvoir impérial. Les partisans d'Abdelkader se retrouvent surtout parmi les adversaires de la présence française, assez nombreux dans des régions rurales et frontalières de l'empire. Aux dernières nouvelles, Abdelkader serait parfaitement informé de ce que l'empereur prépare contre lui, bien que les deux hommes soient en principe alliés contre la France... »¹

Dans ce texte, les actions du héros se font plus précises, la narration ne se limite plus à énumérer ses traits moraux, ses faits historiques sont récupérés par le texte pour lui donner une épaisseur et témoigner, cette fois-ci, de « la popularité croissante d'Abdelkader ».²

Il est évident que les passages réservés à Abdelkader sont plus nombreux. Ainsi en est-il de la page 117 du *Polygone étoilé*, où il est question de l'agacement des Français à l'égard de l'émir qui ne baisse pas les bras et dont l'acharnement ne cesse d'accroître :

« ...certains mouvements de troupes donneraient à penser que le maréchal, à la suite de ses conférences avec le colonel Delarue, a résolu d'avancer la date de son entrée en campagne contre l'émir Abdelkader, soit pour opposer un succès aux réticences ministérielles, soit pour devancer l'arrivée imminente du duc d'Orléans ... »³

¹ Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, op.cit. . p.105.

² *Ibid.*, p.106.

³ *Ibid.*, p.117.

Un peu plus loin, les actions guerrières de l'émir et de ses troupes sont rapportées dans le texte, mais par le commandant, un Français qui, en tenant son discours, dévoile sa crainte à l'égard de ce guerrier infatigable :

« ...dix ans après notre débarquement, nous sommes loin, hélas, d'être au bout de nos peines. Les principaux lieutenants d'Abdelkader dans la région d'Alger sont chacun à la tête d'un véritable corps d'armée, agissant avec un ensemble et une tactique dont les précédentes opérations n'avaient pas donné d'exemple. D'autres tribus qui semblaient neutres se sont ralliées à l'émir. Ses regroupements expliquent les attaques, aux environs d'Alger, le 14 et le 15 mai. Qui donc pourrait dormir tranquille dans la capitale apparemment conquise...nous sentons le danger et pourrions même le désigner... »¹

Dans un autre paragraphe, le même narrateur dévoile leur impuissance face à la détermination de l'Emir :

« Nos fantassins, dans leurs uniformes étriqués, s'épuisent à poursuivre un adversaire plus subtil qu'on ne l'imagine, et combien même plus léger... »²

Ces faits et ces impressions rapportés par un commandant Français interviennent dans le texte dans un but précis : donner plus de crédibilité et d'objectivité au discours sur Abdelkader comme si les paroles de ce militaire faisant partie du camp adverse et non des alliés, accordaient plus d'objectivité aux sentiments relatés.

¹ *Ibid.* p.121.

² *Ibid.* p.122.

La gloire de cet ancien guerrier est chantée dans un autre texte de l'auteur ; dans *Les ancêtres redoublent de férocité*. En effet, cette pièce évoque encore une fois cet Ancêtre qui a combattu l'ennemi jusqu'au bout.

Dans cette pièce, tout un passage est dédié à l'émir Abdelkader. Cette figure de la résistance est célébrée par *la femme sauvage* qui relate ses exploits en faisant allusion à un fait bien connu des historiens. Ici, il est question de la trahison de l'émir Abdelkader par le sultan du Maroc, *la femme sauvage* qui n'est autre que *Nedjma* proclame sa colère :

« *La femme sauvage : enlève moi, Lakhdar, Lakhdar, enlève-moi !*

Je ne veux pas tomber sous le pouvoir

Du sultan dont l'ancêtre a trahi le nôtre

Oui souviens-toi d'Abdelkader trahi

A la dix-septième année de sa lutte

Par le sultan jaloux de nos victoires

Oui, l'ancien sultan

Dont l'héritier envoie aujourd'hui ses chiens sur nos traces

Et il profite de notre deuil, comme il profite de la guerre... »¹

Nous retrouvons l'estampille de cette personnalité historique quelques décennies plus tard, l'auteur la transpose dans le monde du cinéma dans un film dédié aux Ancêtres.

Quant à Jugurtha, il rejoint dans le même sillage la figure d'Abdelkader. Les passages qui lui sont consacrés sont parsemés de légendes héroïques, incarnant, encore une fois, la lutte acharnée contre l'envahisseur romain et s'érigeant en sauveur de la nation.

¹ Kateb Yacine, *Les ancêtres redoublent de férocité*, op.cit., p.145.

Dans *Nedjma*, Rachid exhume le passé de Constantine, ville mythique, où le présent appelle sans cesse le passé, puisque les ruines se font témoins des différentes occupations qui, avant de disparaître, ont laissé leurs traces « *gravant leur adieu dans le roc* »¹, le narrateur évoque la présence romaine par Hippone et Cirta, la capitale des Numides :

« *...Ici quelque horde barbare avait bâti son fort dans le roc, imitée par on ne sait quelles peuplades, on ne sait quelles tribus, jusqu'à l'arrivée des Romains puis des janissaires.* »²

Cette présence romaine dans le texte katébien, jouit d'une double fonction : celle qui interpelle l'Histoire, et celle qui introduit la figure de Jugurtha. En effet, ces deux villes indissociables dans la narration et dans l'Histoire, rappellent la période glorieuse où Jugurtha veillait sur elles, avant que les Romains ne viennent les saccager :

« *Mais nulle part ailleurs ne pouvaient voisiner ainsi les deux cités sans pareilles, saccagées, désertées, rebâties l'une après l'autre, se dédoublant sans se voir de plus près : deux cavalières à bout de course, se disputant la province où elles croient rajeunir en dépit du passé, à la faveur du reflux qui leur restitue, ainsi qu'une indicible espérance, un songe hors de mémoire, la chevauchée du temps des Numides supplantée par les lourdes cohortes des descendants romains survenus du fond de la nuit...* »³

¹ Kateb Yacine, *Nedjma*, *op.cit.* .p.164.

² *Ibid.* p.173.

³ *Ibid.* p 164.

J.Arnaud dit : « *Méditant sur le passé de la patrie, Rachid remonte au de-là de l'aventure nomade de la tribu arabe musulmane, au vieux fond berbère et africain, aux cavaliers numides de Jugurtha.* »¹

Contrairement à l'évocation de l'émir Abdelkader qui surgit dans la narration par simple remémoration. Avec Jugurtha, c'est un espace qui se trouve lié à jamais à cette figure historique : Cirta exhume le souvenir de Jugurtha et Jugurtha fait renaître Cirta de ses ruines, l'espace et la personnalité finissent par n'en faire qu'un.

Toutefois, nous pouvons noter que les passages réservés à Jugurtha, semblent émaner tout droit d'une épopée. Les références sont explicites mais discrètes et moins nombreuses que celles accordées à Abdelkader. Ces passages rappellent exclusivement le passé glorieux en soulignant la bravoure de ces personnalités.

3) La Kahina e(s)t La Femme Sauvage

D'autres figures historiques peuplent les textes Katébiens. En effet, dans la pièce : *Les ancêtres redoublent de férocité*, nous croisons une autre personnalité héroïque, qui dérogeant à la règle, celle-ci est féminine : La femme sauvage qui n'est autre que Nedjma, rappelle, étrangement par certains traits, la reine berbère des Aurès.

Les prémices de ce rapprochement comme suggéré dans le roman de cet auteur, nous paraissait insuffisant pour attester que les allusions pouvaient renvoyer, avec certitude, à la guerrière berbère. Effectivement, dans *Nedjma*, nous n'avons pu relever qu'une appartenance commune : Nedjma, par ses origines arabo- judéo- française fait penser à La Kahina, la guerrière berbère judaïsée. Néanmoins, il est important de préciser que cette appartenance juive

¹ J.Arnaud, *op.cit.* , p.718.

a été contestée. Les historiens attestent son origine berbéro- chrétienne. A cet effet, G. Meynier affirme: « *Les historiens sont désormais d'accord pour admettre qu'elle était chrétienne, contrairement à une tradition qui la dit juive, tradition reprise entre autres par Ibn Khaldoun et, plus tard, par de nombreux historiens coloniaux* »¹. Ce repère suggéré dans *Nedjma* se précise dans la pièce théâtrale. Kateb attribue d'autres traits et caractéristiques à La Femme sauvage qui rappellent la guerrière redoutable : mystérieuse, elle vit dans un ravin, et comme l'a été son modèle historique, elle s'adonne à la magie.

En effet, on raconte à propos de Dihya, l'autre appellation de la Kahina, qu'elle était magicienne et qu'elle avait le don de prédire l'avenir. Gisèle Halimi lui consacre un ouvrage dans lequel elle confirme ces dires : « *Dihya écoutait à peine. Tayri, Yahvé, les dieux et les autres, elle se savait plus forte qu'eux. Ses voix intérieures, ses dons de voyance l'avaient toujours guidée. Et inspiraient sa stratégie militaire. On l'appelait la Kahina, la devineresse, la magicienne. L'ennemi arabe la craignait, comme une sorcière insaisissable.* »²

Le personnage féminin de la pièce théâtrale de Kateb ne prédit pas l'avenir, mais jouit d'un autre don grâce à la magie. La Femme Sauvage a le don d'apprivoiser et de parler à un animal emblématique dans les textes de l'auteur : le vautour. Ceci la rend redoutable aux yeux des habitants : « *On appelle ça le ravin de la femme sauvage, oui on dit des tas de choses. Elle aurait même apprivoisé un vautour... renseignez-vous. On vous racontera l'histoire du vautour qui vient la voir, et à qui elle a donné son nom...* »³

¹ Gilbert Meynier, *L'Algérie des origines : De la préhistoire à l'avènement de l'islam*, op.cit. . p.196.

² G.Halimi, *La Kahina* , Paris, éd Plon, 2009, p.20.

³ Kateb Yacine. *Les ancêtres redoublent de férocité*, op.cit. , p.131.

Plus loin, le voutour atteste ce don de sorcière et de magicienne en disant :
« ...ce cœur d'acier qui détraque, j'en ai perdu la clé aux mains de cette magicienne qui vous exhorte. »¹

Grâce à ces preuves textuelles, les références à cette reine berbère deviennent plus précises et se confirment, J.Arnaud dit à ce propos :

« *La Femme Sauvage devient, ici un mythe syncrétique de toutes les ethnies qui se mêlent et se fondent sur le sol algérien, rejoint en cela la légende de la Kahina...* »²

Cependant, le nom de cette guerrière berbère ne figure pas dans la pièce en question, il faut attendre quelques années plus tard, pour voir apparaître le nom de la Kahina. En effet, fidèle à sa réputation à vouloir célébrer les figures légendaires qui ont marqué l'Histoire de son pays, Kateb fait revivre, une seconde fois, la Kahina dans une pièce inachevée consacrée uniquement aux femmes. Dans un entretien accordé à Casas Arlette en 1986, l'auteur déclare :

« *Nous avons aussi une pièce qu'à un moment donné j'avais appelée 'La voix des femmes', enfin je ne sais pas, on verra parce que ce n'est pas fini. Je voudrais consacrer une pièce au rôle des femmes dans l'Histoire en partant de la Kahina(...) tout au long de l'Histoire, il y a eu des femmes comme ça. Bon, je voudrais montrer leur rôle jusqu'à présent. C'est vraiment énorme. Tout ce que les femmes ont pu faire* »³

¹ *Ibid.*, p.134.

² J.Arnaud, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française le cas de Kateb Yacine. op.cit.*, p.575.

³ Casas Arlette, Entretien avec Kateb Yacine.in : *Mots*, décembre 1998,n°57. P100-101. Site : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mots_0243-6450_1998_num_57_1_2390. consulté le 18 août 2016

Cette pièce insiste sur le rôle des femmes dans l'Histoire qu'on a tendance à oublier. Kateb veut rectifier cela en écrivant une pièce dédiée exclusivement à la femme, il affirme : « *Cela montre bien comment ce rôle est occulté, gommé. C'est pourquoi il faut le mettre en lumière. C'est un peu ça notre théâtre.* »¹

4) Kateb Yacine-Salim Bachi : un hommage croisé

Les années et les époques se succèdent, mais n'ont pas eu d'emprise sur cette figure héroïque, nous retrouvons La Kahina quelques décennies plus tard, chez un autre auteur, appartenant à une autre génération littéraire : celle des années 2000. Notons que Bachi change l'orthographe du nom de la reine berbère : Kahina devient Kahéna comme pour apposer sa propre empreinte.

Salim Bachi, qui, sans aucun doute, a été influencé par les écrits de son prédécesseur, récupère à son tour la figure légendaire de la guerrière berbère, et ce, dans un roman au titre plus que suggestif : *La Kahéna*.

Dans ce texte qui indique d'emblée la référence et l'intertextualité avec cette personnalité historique, le lecteur reste un peu perplexe. En effet, il s'aperçoit qu'il n'est pas question de la reine berbère mais d'un espace, une maison qui porte son nom. Le pacte et le contrat intertextuel suggéré par le titre se fragilise, mais ne se rompt pas, puisque quelques page plus loin, la présence de la guerrière antique se fait sentir, et les allusions faites à son égard deviennent de plus en plus appuyées, jusqu'à ce que la narratrice prononce son nom à la page 15 du roman :

« *Hamid Kaïm évoquait la villa au nom de guerrière antique.* »

L'auteur ne s'arrête pas là, à mesure que la narration progresse, les récits concernant la reine apparaissent par touches et cohabitent avec ceux des

¹ *Ibid.*

personnages de la diégèse. Les passages de la reine berbère ne dominent pas dans le roman, néanmoins, la fréquence de son apparition dans le texte s'accélère. Si ce n'est pas elle qui s'impose dans le récit, c'est l'un de ses traits qui est récupéré par la narration pour suggérer sa présence, nous en relevons deux :

-La maison : celle-ci se met au service de la reine berbère. Comme son modèle historique, l'espace se personnifie et revêt petit à petit les traits de La Kahéna et finit par lui ressembler dotant la maison de quelques uns de ses traits. Défiant les époques, comme la reine a défié ses envahisseurs, la maison se dresse toujours dans cette Algérie tourmentée ; exerçant une fascination sur les habitants de Cyrtha par son caractère insaisissable. Munie de deux façades, une qui éblouit et l'autre plus hostile, la maison suggère ainsi les deux attributs de La Kahéna qui fascine les tribus par sa beauté, et effraye ses ennemis par ses luttes acharnées : « *La Kahéna, étrange dénomination pour une maison de colon, quand on pense que cette reine berbère survivait dans les mémoires en raison de son acharnement à vaincre l'envahisseur, guerrière qui, dit-on, montait sur son cheval et conduisait elle-même ses hommes au combat (...)* »¹

Et un peu plus loin, le texte dévoile le caractère insaisissable de cette personnalité historique : « *En fait, peu de personnes investirent La Kahéna (...) La maison se défait des intrusions, et tout au long de son histoire, rétive, rebelle, farouche, La Kahéna se déroba à ses occupants. Jamais Louis Bergagna et ses descendants ne se sentirent réellement chez eux.* »²

La Kahéna ne fait pas seulement référence à la reine berbère, à mesure que l'on avance dans le récit, la maison finit par se confondre avec l'Histoire du pays : « *La Kahéna, à son tour, ressassait les histoires. Les générations*

¹ Bachi Salim, *La Kahéna, op.cit.* , p.15.

² *Ibid.*, p.103.

alternaient sur son sol (...)»¹ identique à l'Algérie « figée en un éternel retour des invasions et des conquêtes, cherchant à gommer le syncrétisme de ses peuples(...) »²

-La tribu : l'auteur récupère aussi le nom de la tribu dont est La Kahina issue. Effectivement, les Beni Djer ne sont autres que le diminutif Jerawas³ ou bien des Djeraoua⁴ la tribu de la reine antique ; d'ailleurs, leur caractère de cavaliers farouches est plus que souligné par le texte. La tribu hante encore Cyrtha, et les habitants de la ville continuent à entendre leurs cris de guerre qui perturbe la tranquillité de leurs nuits :

«... les cavaliers revenaient, empanachés d'écume, auréolés de vent, Les Beni Djer n'abandonnaient jamais la terre même s'ils s'éloignaient pendant des décennies, des siècles. Ailleurs, sous d'autres cieux, ils enfourchaient des ouragans, mataient des cyclones, asservissaient des furies... »⁵ Et un peu plus loin : « Pour Hamid Kaïm le battement sourd qui envahit la nuit (...) préparait le retour des fils de la lune (...) les cris venus de la rue s'apaisaient. Les joueurs de dominos entendaient-ils à leur tour les cavalcades des Béni Djer ? »⁶

La restauration de la maison par Ali Khan a réveillé les esprits qui la hantent, et redonne un nouveau souffle aux Béni Djer qui reviennent terrifier les cyrthéens : *« Ali Khan entendait ces cavalcades et ces chants. Ses nuits se peuplaient de personnages héroïques, d'amants légendaires, de guerriers*

¹ *Ibid.*, p.17.

² *Ibid.*, p.111.

³ Gilbert Meynier, *L'Algérie des origines. op.cit.* é, p.196.

⁴ Gisèle Halimi, *La Kahina, op.cit.* , P.20.

⁵ Bachi Salim, *La Kahéna. Op.cit.* , p.48.

⁶ *Ibid.*, p.49.

ensauvagés ; la Dihia lui tendait le sein, l'adoptait, puis l'épousait avant de lui trancher la tête près d'un puits. »¹

La tribu finit étrangement par ressembler à la tribu de Kéblout, descendants des fils de la lune, guerriers farouches, leur fin est identiques : les chefs finissent par être décapités et la tribu décimée par l'envahisseur. Ceux qui restent finissent par être dispersés, les Béni Djer subissent le même sort que la tribu chez Kateb:

« Les coreligionnaires de Louis Bergagna avaient sectionné les derniers liens. Ils dispersèrent les tribus, décapitèrent leurs chefs et distribuèrent de nouveaux noms à leurs descendants. Louis Bergagna, en établissant l'état civil de la mairie de Cyrtha, avait parachevé le processus d'expropriation, agissant en digne continuateur des fonctionnaires coloniaux préposés à l'effacement ricanant de la mémoire. Les Béni Djer s'étaient perdus dans les sables de l'oubli, plus rien ne les retenait à leur passé, hormis la religion des pères, l'islam des marabouts et des confréries hérésiarques. »²

Par ailleurs, l'auteur fait appel à d'autres figures historiques, et c'est sans grande surprise, que nous retrouvons les mêmes personnalités historiques qui ont peuplé les textes katébiens. Salim Bachi fait appel, lui aussi, à Jugurtha, Massinissa et à l'émir Abdelkader, clin d'œil subtil aux glorieux protecteurs du Maghreb : *« il se réveillait en larmes, entouré des chers objets qu'il cherchait à préserver des atteintes du temps et qui, sans doute, imprégnaient son esprit au point de provoquer ses délires chevauchées sanglantes aux côtés de Jugurtha, veillées funèbres autour de l'Aguellid Massinissa, brasiers des catafalques, Carthage incandescente dont la chute*

¹ *Ibid.*, p 107.

² *Ibid.*, p.108.

lente et violente anticipait celle de l'émir Abd el Kader. »¹. Mais à la différence de son prédécesseur, Bachi ne fait que les citer dans son texte, la reine berbère les a, sans doute, éclipsés.

5) La mise en textes des figures historiques

A la lumière de cette précédente analyse, nous avons pu dégager le constat suivant : les figures historiques peuplent les récits des deux auteurs et se glissent dans le rôle de personnages extradiégétiques, puisqu'ils ne participent pas réellement à la diégèse, ils sont certes présents dans le texte, mais leurs rôles se jouent à l'extérieur du récit, au prés des lecteurs.

En effet, à la différence des documents historiques, ces personnages n'investissent pas entièrement l'univers textuel et ne sont nullement omniprésents. Ils interviennent par moments, et s'effacent dans d'autres car ils n'ont pas le statut du personnage –narrateur, ni de personnages secondaires, cependant, leur présence dans les textes est lourde de sens.

A cet effet, nous remarquons que ces figures historiques ne font pas l'objet de descriptions détaillées, néanmoins, certaines de leurs actions décisives sont relatées, alimentées par l'imaginaire des auteurs qui leurs octroient une nouveau souffle dans l'univers de la fiction.

Leurs interventions dans les textes littéraires marquent une intrusion du référentiel et ce, par le biais de l'historicité. Similaire à une situation authentique, leur présence réduit davantage la barrière qui sépare la fiction de la réalité. En effet, ces personnalités historiques ne subissent pas de modifications majeures, sinon celles permises ou causées par l'opération de leurs transpositions du réel vers la fiction. A ce sujet, Gérard Genette précise

¹ *Ibid.*em.

que la transposition génère forcément quelques transformations, fussent-elles infimes.

La récupération par les textes de ces figures historiques d'Abdelkader, de Jugurtha et de La Kahina passe par deux processus de modification :

a- La première est la condensation : « (...) qui ne s'appuie plus sur le texte à réduire que de manière indirecte, médiatisée par une opération mentale absente des deux autres, et qui est une sorte de synthèse autonome et à distance opérée pour ainsi dire de mémoire sur l'ensemble du texte à réduire, dont il faut ici, à la limite, oublier chaque détail- et donc chaque phrase- pour n'en conserver à l'esprit que la signification ou le mouvement d'ensemble, qui reste le seul objet du texte réduit. »¹. Ici, il ne s'agit pas d'un texte, mais d'une personnalité transposée. Nous avons noté que leur présence dans le texte se condense et se concentre pour donner à voir l'essentiel de leurs traits moraux. En effet, les trois personnalités que nous avons relevées sont toutes associées aux notions de courage, de bravoure, d'acharnement contre l'ennemi et d'amour patriotique. Ces personnalités sont privées de voix, de dialogues, leurs actions parlent pour elles. Marquées par des valeurs positives, elles bénéficient, par la même occasion, d'une valorisation. Celle -ci est le résultat d'une condensation qui minimise l'être total pour privilégier un seul aspect de la personnalité. Ceci nous amène à une deuxième opération transformationnelle, celle de la valorisation.

b- La valorisation, celle-ci fait partie des relations hypertextuelles et fonctionne comme une compensation, et ce, afin de ne pas trop réduire l'importance des figures historiques dans le texte, G.Genette explique que : « La valorisation primaire, ou valorisation du héros et de ses actions (...) ne peut évidemment consister à conférer à ce héros une prééminence dont il

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. Op.cit.* , p.341.

jouissait déjà dans l'hypotexte ; elle consiste plutôt à augmenter son mérite ou sa valeur symbolique. »¹

En effet, soucieux de ne pas amputer totalement la figure historique de l'essentiel de son être, les deux auteurs les associent, comme nous l'avions dit précédemment, à des valeurs positives, et multiplient leurs apparitions dans les textes. Elles deviennent une constante et reviennent avec récurrence, leur apparition répétée dans le texte devient, en ce sens, une valorisation. Nous pensons alors, à l'émir Abdelkader qui est présent dans plusieurs textes de Kateb : dans *Nedjma*, dans *Le Polygone étoilé* et dans *Le Cercle Des Représailles*, sans oublier la conférence de 1947 dédiée à Abdelkader. L'auteur ne s'arrête pas là, il l'immortalise une dernière fois en le transposant dans le monde du cinéma en 1980, avec son ami le peintre M'Hamed Issiakhem. A ce propos l'auteur dit :

« On avait fait un film sur le retour des cendres de l'émir Abdelkader car on les a ramenées en Algérie. On a beaucoup parlé de lui à ce moment-là. C'était l'occasion de faire un film sur le thème des ancêtres. On l'avait fait avec Issikhem. Il a dessiné des plaques de verre sur la base des textes que j'avais, ensuite on a fait collaborer des acteurs...nous avons eu deux premiers prix internationaux au festival de Belgrade. »²

Chez Bachi, c'est la Kahina qui bénéficie d'une valorisation. En effet, ses apparitions sont plus fréquentes, celle-ci habite le texte de l'auteur même si elle n'est pas le sujet principal du récit, si ce n'est pas la reine berbère qui est convoquée, c'est l'un de ses traits qui la fait vivre du début jusqu'à la fin

¹ *Ibid.* p.491.

² Casas Arlette, *op.cit.* , p.108.

du roman. Nous constatons alors que leur littérature « ...*Ne comprend son présent qu'à l'aide d'un passé toujours revisité.* »¹

c- Les ancêtres / personnages fictifs : relation conflictuelle

A ce stade, nous nous sommes heurtée à une image qui revient régulièrement dans les textes des deux écrivains. Il s'agit des deux groupes d'individus distincts : celui des temps anciens représenté par les figures historiques et les ancêtres auquel s'oppose un second groupe représenté par les personnages fictifs contemporains des auteurs eux-mêmes.

En effet, Kateb et Bachi font appel, d'une part, à des personnalités héroïques, venues directement du passé glorieux qui portent les stigmates des anciennes luttes acharnées contre l'envahisseur. Ils sont auréolés de gloire, de courage et de patriotisme. Et d'autre part, nous remarquons des personnages du temps présent, désunis, désorientés et tourmentés. Ces êtres fictifs reflètent une génération figée, subissant leur présent et multipliant les échecs de tous genres à l'image de Rachid et de ses trois camarades dans *Nedjma*. D'ailleurs celui-ci quitte le récit en s'auto-emprisonnant dans le Fondouk de son ami Si Abdellah, afin de méditer sur le présent de son Algérie tourmentée : « *Comprends-tu ? Des hommes comme ton père et le mien...des hommes dont le sang déborde et menace de nous emporter dans leur existence révolue, ainsi que des esquifs désemparés, tout juste capables de flotter sur les lieux de la noyade, sans pouvoir couler avec leurs occupants...* »²

Salim Bachi se montre encore plus impitoyable envers ses compatriotes. En effet, la narration consacre des descriptions glorifiant les valeureux ancêtres pour mieux accabler les Cyrthéens leur attribuant les pires défauts :

¹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*, Paris, éd Bordas, 2008, p271.

² Kateb Yacine, *Nedjma*, *op.cit.* , p.90.

« Les plages, où les colons batifolaient en fin de semaine, étaient interdites à leurs morveux, et leurs femmes s'appelaient toutes Fatma ou Zohra. Mal payés, frôlant la famine, quand ils se révoltaient- sans doute une réminiscence des ancêtres turbulents, ces Beni Machins devenus Beni oui-oui, on tirait dans le tas pour leur montrer qui commande ici(...) »¹, à mesure que nous avançons dans la lecture, l'image des Cyrthéens s'assombrit davantage, le narrateur constate que : « ...Ils vivaient sous le joug des envahisseurs ; ils ne mangeaient pas à leur faim ; un sommeil oublieux avait engourdi leurs âmes (...) ils se pâmaient d'inquiétude en regardant les houles, eux qui jadis glissaient sur la crête des lames à la recherche d'une flotte étrangère au butin facile, une captive d'une grande beauté, ou un poète dont la ville attendait la prise (...) Les Cyrthéens avaient bel et bien oublié les fulgurances et les conquêtes. »².

Un peu plus loin, les adjectifs péjoratifs réservés aux Cyrthéens se multiplient, ils sont traités de « vicieux » et de « miséreux » : « Les habitants de Cyrtha étaient à présent de braves républicains que les aventures passées effrayaient ... »³

La narratrice est visiblement déçue par les nouveaux Cyrthéens, qui contrairement à leurs ancêtres, se trouvent, aujourd'hui, vaincus. Sans même livrer combat, résignés et acceptant leur situation de peuple dominé, ils se retournent contre eux-mêmes puisque : « La Kahéna persistait dans la mémoire des indigènes comme la femme qui se refusa à eux et qui se dressa à rebours de la conquête musulmane. Ces mêmes indigènes oubliaient que La Kahéna était des leurs, puisque berbère ils le furent tous et que tous se dressèrent contre l'envahisseur. »⁴.

¹ Bachi Salim, *La Kahéna*, op.cit. , p.13.

² *Ibid.*, p.11.

³ *Ibid.*, p.61.

⁴ *Ibid.*, p.104.

Prétendre que c'est par nostalgie du passé, que les figures légendaires peuplent les textes des écrivains, serait une explication bien naïve. Les auteurs recourent un passé glorieux pour mieux l'opposer à un présent terne. Ils se servent donc de ces personnalités comme catalyseurs, afin d'éveiller les consciences face à un peuple endormi par la lassitude, tétanisé et engourdi par une torpeur qui, vraisemblablement, révolte les écrivains :

« *La tragédie de Kateb exprime moins une philosophie de "consentement à la vie" qu'un hymne à la vie, et un surcroît d'énergie vitale pour réagir à l'inacceptable. C'est pourquoi la tragédie du dramaturge diffuse un appel, un chant à la guerre, sinon à la résistance.* »¹ Avance Dalila Mekki en parlant de Kateb Yacine. En effet, l'importance de la présence des figures légendaires, réside précisément dans ce qu'elle provoque comme sentiment de patriotisme et ce, afin d'éveiller les consciences.

Figures légendaires sans frontières

Kateb Yacine et Salim Bachi vont alors, à la recherche d'une mémoire enfouie, ce retour vers les origines par le biais des personnalités anciennes est une sorte de retour vers une identité première. Leurs récits s'inscrivent dans une quête d'une mémoire qui se concentre autour de figures historiques, les auteurs s'engagent en « *la réinterprétation d'anciennes luttes capables d'inspirer le présent.* »²

Quant aux textes de Kateb, nous remarquons qu'ils sont porteurs de visions prémonitoires. En effet, ils devancent l'Histoire, et ce, aux prémices du 1^{er} novembre. A cet effet, Zineb Ali-Benali note qu' : « *On voit ainsi*

¹ Dalila Mekki, *Le théâtre de Kateb Yacine : Héritages et alchimie fondatrice*, in *Figures tutélaires, textes fondateurs, Francophonie et héritage critique*, dirigé par Beïda Chikhi, Paris, éd Puf, 2007, p 147.

² Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, éd Puf, 2007, p.146.

comment dans ces textes, Jugurtha et l'émir Abdelkader(...) sont dressés en figures totémiques, en héros exemplaires(...) pour qu'on les considère comme des devanciers qui donnent à l'action qui s'annonce une antériorité, une permanence et un enracinement dans le pays profond. »¹

Nous ne pouvons clore cette étude sans parler des deux pièces théâtrales de Kateb, qui, se tournent vers d'autres horizons, vers d'autres peuples opprimés et ravagés par la guerre après l'indépendance de l'Algérie. Ce théâtre qui s'inscrit dans l'universalisme rend hommage à deux figures historiques provenant d'autres pays. Ces personnalités incarnent la résistance contre la domination et l'injustice en tout genre. Nous pensons alors aux personnages de Hô chi Minh et à Mandela qui évoluent dans deux pièces distinctes celle de *l'Homme aux sandales de caoutchouc*², et *Mandela*³.

« C'est encore l'Histoire, parce que je suis très attaché à cette idée : l'histoire au théâtre. Lorsque je suis allé au Vietnam, j'ai été frappé par le fait que les Vietnamiens ont porté presque toute leur histoire au théâtre, depuis l'invasion chinoise il y a bien longtemps, plus d'un millénaire. »⁴ dit Kateb.

C'est d'abord un voyage, ensuite le courage d'un peuple qui inspirent à Kateb la pièce de *l'Homme aux sandales de caoutchouc*. A travers ce théâtre, l'auteur rend hommage à Hô chi Minh et à tout un peuple derrière lui : *« Kateb Yacine trouve dans la figure d'Hô chi Minh et dans la lutte vietnamienne, le symbole de la résistance à une oppression immémoriale. »⁵*

¹ Zineb Ali-Benali, *les fondateurs d'avant 1954. Elaborations symboliques des ancêtres totémiques*, In, *Figures tutélaires, textes fondateurs, Francophonie et héritage critique*, dirigée par Beïda Chikhi, Paris, éd Pups2009, p.142.

² Kateb Yacine, *l'Homme aux sandales de caoutchouc*, éd du Seuil, 1970, réédition Points, 2012.

³ Kateb Yacine, *Mandela*, revue Actualité, N°72, janvier 1987.

⁴ Casas Arlette, *op.cit.*, p.98.

⁵ Jean-Marc Moura, *littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op.cit.*, p.146.

Cette pièce est donc une geste à tout un peuple exclusivement constitué, de paysans farouches et révoltés contre leur situation présente : « *la révolution est dans les villages* »¹ précise Coryphée. L'auteur souligne tout au long de la pièce, le courage d'un petit groupe de paysans, et malgré l'infériorité numérique face à l'ennemi, leur détermination reste inébranlable :

*« Mao : Quand l'ennemi avance en force,
Je bats en retraite.
Quand il s'arrête et campe,
Je le harcèle.
Quand il s'esquive, je l'attaque.
Quand il se retire,
Je le poursuis, et je le détruis.
Chœur : Nous combattons à dix contre un.
Tchang Kai-chek nous poursuit
Avec un million d'hommes. »*² précise le Chœur

La pièce de *Mandela*, s'inscrit dans la même perspective, puisqu'elle rend, hommage à Mandela. A l'heure où tout le monde se mobilise pour sa libération, Kateb s'empresse d'immortaliser l'événement dans un texte inachevé : « (...) parce que ce sont des pièces actuelles, il faut toujours les réactualiser...il se passe tous les jours des évènements, c'est l'actualité brûlante. »³. Kateb souligne, une fois de plus, les traits moraux et les aspirations de cet homme politique devenu célèbre dans le monde grâce à son combat pacifiste contre l'injustice et le racisme.

En effet, la détermination et les moyens d'arriver à vaincre le racisme, l'apartheid, ne peuvent qu'accroître le sentiment de respect envers cette personnalité historique qui n'a cessé, depuis qu'il est sur la scène politique de prêcher la paix et l'union des Sud-Africains en particulier, et des Africains de manière générale.

¹ Kateb Yacine. *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, op.cit. , p.48.

² *Ibid.*, p.43.

³ Kateb Yacine, *Mandela*, op.cit. , p17.

Vingt sept années d'emprisonnement n'ont pas effacé sa rage de vaincre l'injustice, ayant pour seule arme : la paix.

Ce grand ami de l'Algérie est donc célébré par l'un des plus grands écrivains algériens, cette figure apparaît alors dans toute sa grandeur. Dans la revue Actualité, des extraits de la pièce *Mandela*, nous dévoilent quelques traits moraux de la personnalité historique qui détient le premier rôle. L'auteur qui s'est beaucoup documenté, nous relate sa vie depuis ses premiers pas dans le monde politique et sa lutte contre la discrimination raciale. Il rapporte les propos de Mandela lors de son procès face à trois juges vêtus de robes noires et de masques blancs, subtilité intéressante pour dénoncer le racisme :

« Mandela : Je ferai tout d'abord remarquer que mes juges sont blancs, alors que je suis noir. On ne peut être juge et partie, d'autant plus que la cour, entre deux séances, est en contact constant avec les officiers de la police politique. On m'accuse d'avoir provoqué le peuple à manifester contre la loi. Pour que la cour comprenne l'état d'esprit qui m'a mené là, il faut que je rappelle mes antécédents politiques, et que j'essaie d'éclairer les divers facteurs qui m'ont poussé à l'action...il y a bien des années, lorsque j'étais jeune, j'écoutais les anciens de la tribu raconter leurs histoires du bon vieux temps, avant l'arrivée de l'homme blanc. Notre peuple vivait en paix. Il se déplaçait librement et sans crainte à travers le pays, sans aucune restriction. La terre nous appartenait. Nous étions maîtres des champs, des forêts, des rivières. La terre, principale ressource, appartenait à la tribu tout entière, et la propriété privée n'existait pas. Il n'y avait pas de classes, pas de riches ni de pauvres, pas d'exploitation de l'homme par l'homme...Je hais la discrimination raciale, et ma haine est renforcée par le fait que l'écrasante majorité de l'humanité la partage. Je hais l'éducation qui inculque systématiquement aux enfants les préjugés racistes, et je la hais d'autant plus farouchement parce que je la déteste avec des millions d'hommes dans le monde. Je

hais l'orgueil qui réserve la meilleure part à une minorité, et qui réduit la majorité à l'esclavage. Aucune sanction ne pourra éteindre ma haine. »¹

Adoptant une autre optique pour ces deux dernières pièces, Kateb change le processus en donnant le rôle principal à ces deux personnalités historiques, de personnages référentiels ils deviennent personnages fictifs et homodiégétiques à la fois. Ils participent, les deux, à la diégèse, ils ont un rôle et évoluent dans le texte avec les autres personnages. Leur omniprésence se remarque dans les deux pièces puisque Kateb Yacine était au cœur des deux actualités brûlantes : la guerre du Vietnam et l'engagement de Mandela. Les actions et les réactions se font plus précises, laissant peu de place à la fiction et donnant plus d'historicité à ces pièces :

« Dans le corpus théâtrale antérieur ou postérieur aux années 1970, la conscience émergente est étroitement liée à l'Histoire et se visualise dans une épopée guerrière qui montre l'un et le groupe, soit un héros collectif abouti. »².

¹ *Ibid.*, p. 30.

² Dalila Mekki, *op.cit.*, p 145.

CHAPITRE V

L'HERITAGE ARABE ET SA MISE EN TEXTES

Nous ne pouvons commencer ce chapitre dédié à l'analyse de l'héritage arabe sans donner quelques indications biographiques qui concernent Kateb Yacine. Ces repères s'avèrent indispensables pour les objectifs que nous nous sommes fixée à savoir :

-Mettre en lumière l'héritage arabe qui s'inscrit dans certains textes katébiens ; et en second lieu, nous tenterons de voir sous quelle forme et à l'aide de quel procédé d'écriture se manifeste-t-il ?

Kateb Yacine est né à Constantine le 6 août 1929 dans l'une des maisons de la Casbah ⁽¹⁾ mais il fut inscrit sur les registres de l'Etat-civil de Condé-Smendou (actuel Zighoud-Youcef) où le grand-père maternel exerçait la fonction de Bach-Adel.

Les parents de l'écrivain, Mohamed Lamine et Yasmina, étaient cousins de la tribu des Kebletiya (l'ancêtre Keblout).

L'auteur est issu d'une famille de lettrés, de formation arabophone (des médersiens) et francophone. Ainsi il a baigné dès son plus jeune âge dans cet univers où la langue et la culture arabes lui furent transmis par ce milieu familial. Il écrit à ce sujet dans *Le Polygone étoilé* :

« Elle [la mère] regrettait beaucoup ses frères, médersiens l'un et l'autre. Ils avaient pour élèves, lorsqu'ils rentraient chez eux pour les vacances, leurs deux sœurs, Attika, l'aînée, qui parlait en vers

¹) « Je vis le jour en chambre verte dans la Casbah, face à la Caserne, tout au fond de l'impasse N° 7... » précise l'auteur, in Algérie Actualité, avril 1967.

autant qu'il lui plaisait, et ma mère, naturellement [...] quelqu'un qui, même de loin, aurait pu m'observer au sein du petit monde familial, dans mes premières années d'existence, aurait sans doute prévu que je serais un écrivain, ou tout au moins un passionné de lettres, mais s'il s'était hasardé à prévoir dans quelle langue j'écrirais, il aurait dit sans hésiter : "en langue arabe, comme son père, comme sa mère, comme ses oncles, comme ses grands-parents". Il aurait dû avoir raison car autant que je m'en souviens, les premières harmonies des muses coulaient pour moi naturellement de source maternelle » (1).

Mais l'auteur s'est retrouvé dans « *la gueule du loup* » (2) à l'école française suite à une décision de son père. Cet arrachement brutal de « l'école maternelle », pour l'école française, a été très mal vécu par l'auteur et a sans doute entravé sa maîtrise de la langue arabe académique.

« ... Un poète libanais achève de me traduire dans ma langue maternelle et c'est à peine si j'arrive à déchiffrer mon nom ! » (3).

Mais pas au point d'effacer les réminiscences de cette culture et langue arabe inculquées par ses parents pendant toute son enfance, puisque celles-ci restent très liées aux doux souvenirs du père et surtout de la mère.

Et c'est précisément cette langue et cette culture qui ont nourri la relation de complicité et d'entente profonde entre Kateb et sa mère, mais qui se sont vues menacées et supplantées par l'école française. Ceci explique peut-être l'amour de Kateb pour la langue et la culture substitués : celles du colonisateur. L'auteur se consacre donc à apprendre, puis à aimer, cette nouvelle langue : le français.

¹) Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, op. cit. p. 179.

²) *Ibid.*, p. 180.

³) Kateb Yacine, "Jardin parmi les flammes", *Esprit*, novembre 1962, pp. 770-774.

« Et lorsque je me plongeais dans mes nouvelles études, que je faisais seul mes devoirs, je la voyais errer, ainsi qu'une âme en peine. Adieu notre théâtre intime et enfantin, adieu le quotidien complot ourdi contre mon père pour répliquer, en vers, à ses pointes satiriques... » (1).

1) Les réminiscences d'un héritage arabe

La rupture symbolique du cordon ombilical qui s'est opérée à cause de cette nouvelle langue, difficilement vécue par la mère et le fils, a attisé le désir, chez l'auteur, de retrouver ces liens perdus, et c'est pour cette raison que l'on trouve des "traces" de poésie arabe, parsemant quelques unes de ses œuvres : « C'était ce poème d'Arabie, Nedjma, qu'il fallait conserver ! » (2).

Taïeb Sboui (3) repère quelques références à cette poésie arabe timidement présente dans *Nedjma ou le Poème ou le couteau* (4) et signale un rapprochement que l'on peut faire avec le poème d'Al Bouhtouri (5) :

« Quand les étoiles se reflètent dans sa surface, la nuit,
Tu croirais qu'un ciel y a été accroché » (6).

Et le poème de Kateb qui vient faire écho :

« La mer sifflait sur les visages grâce à des lunes
Suspendues dans l'eau telles des boules de peau de givre » (7).

Les vers sont loin d'être identiques, mais nous retrouvons chez Kateb quelques thèmes d'Al Bouhtouri, traités différemment : le reflet du ciel, le

1) Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, op. cit. p. 181.

2) Kateb Yacine, *Nedjma ou le Poème ou le couteau*, Mercure de France, 1948, pp. 69-71.

3) SBOUAI Taïeb, *La Femme sauvage de Kateb Yacine*, Ed. Arcantère, coll. Mémoires et identités, Paris, oct. 1985.

4) Kateb Yacine, *Nedjma ou le Poème ou le couteau*, op. cit. p.

5) Poète de l'époque abbasside (820-897).

6) BIRKATOU AL-MOUTAWAKEL, in *Al Majani al-Haditha*, tome III, Dar el Machrek, Beyrouth, 1982, p. 122.

7) Kateb Yacine, *Nedjma ou le Poème ou le couteau*, op. cit. p.

thème de la nuit, qui correspondraient aux mots : nuit, lunes..., le thème de l'eau : mer, eau, reflet dans la surface (à supposer que c'est la surface de la mer). Toutefois, nous ne pouvons parler d'intertextualité, ces images restent floues et ne peuvent confirmer le lien avec telle ou telle poésie arabe ancienne.

« *De cette poésie ancienne il n'y a à vrai dire dans Nedjma ou Le Poème ou le couteau que l'effet d'une réminiscence : l'ombre d'un souvenir [...], le rapprochement reste évidemment des plus hypothétique...* » ⁽¹⁾, précise Taïeb Sboui.

Néanmoins, il nous semble que cette "présence" s'opère grâce à un procédé intertextuel intéressant qui est celui du palimpseste : les anciens échos de cette culture et langue arabes résonnent encore dans la mémoire de l'auteur et ses souvenirs, ou du moins ce qu'il en reste réapparaissent par tronçons et trouvent place dans certains poèmes sous une forme disparate et hétéroclite.

Concernant cette image du palimpseste, le poète anglais, Thomas de Quincey précise :

« *Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ?... Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successive ment sur ton cerveau, aussi doucement que la lumière. Il m'a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais, en réalité, aucune n'a péri ...* » ⁽²⁾.

Aucun des souvenirs ne disparaît complètement, mais aucun ne reste intact. Cela résulte de l'écoulement du temps qui malmène, modifie, façonne et efface parfois des parties, mais certaines résistent heureusement à l'oubli :

¹) SbouiTaïeb, *op. cit.* p. 46.

²) Thomas de Quincey, poète britannique du 19^{ème}. Charles Baudelaire avait beaucoup d'admiration pour lui

«*Les souvenirs du jeune âge reparaissent sous les passions comme le palimpseste sous les ratures*» écrit Victor Hugo¹.

Une autre raison peut pousser l'auteur à se référer à cette poésie arabe : son estime pour les poètes anciens, surtout ceux appelés "Saâlîka" (²). Il dit : « *Dans la poésie arabe, comme par hasard, les meilleurs poèmes, ceux qui ont été retenus jusqu'à présent, depuis l'époque antéislamique, ce sont souvent des poèmes de la guerre et de l'amour* » (³).

Les deux particularités de la poésie arabe ne sont-elles pas celles qui ont poussé Kateb à écrire : La révolution en Algérie et son histoire d'amour impossible avec Zoulikha ? Ces deux raisons se croisent alors et suscitent le désir d'écriture.

Dans un autre texte de l'auteur, le lecteur est confronté à une référence évidente. En observant ces deux vers d'Ibn Arabi (⁴) (traduits littéralement par Taïeb Sbouaï) :

« *Ô Merveille d'un jardin au milieu des flammes
Assurément mon cœur est devenu réceptif à toute image* » (⁵).

Et les deux vers de Kateb :

« *Ô Merveille ! un jardin parmi les flammes
Mon cœur est devenu capable de toutes formes...* » (⁶).

Nous remarquons que ces vers, à quelques différences près, sont identiques et présentent selon la classification de Gérard Genette, une "*coprésence*"⁷,

¹ Victor Hugo *L'homme qui rit*, I tome VII, œuvre complète.

² "Saâlîka", poète de l'époque antéislamique (*Les Brigands ou hors-la-loi*), traduction de Taïeb Sbouaï, *op. cit.* p. 46.

³ Jeune Afrique, 22 juin 1964, pp. 26-27.

⁴ Muhyiddin Ibn Al-Arabi : Théologien et poète arabe d'Andalousie (1164-1240).

⁵ Muhyiddin Ibn Al-Arabi, *Turjuman al ashwaq*, Ed. Dar Sader, Beyrouth, Liban, 1961, p. 43 de ce recueil.

⁶ *Jardin parmi les flammes*, *op. cit.* pp. 770-774.

⁷) Gérard Genette propose une classification regroupant cinq types de relations transtextuelles. La coprésence fait partie de la catégorie intertextuelle, elle est définie de la sorte : « *Je définis l'intertextualité, pour ma part, de*

puisque c'est un emprunt littéral. Kateb dit à ce propos : « *Et les célèbres vers d'Ibn Arabi, en pleine guerre d'Algérie, prennent soudain pour moi un sens inattendu...* »⁽¹⁾.

Ces souvenirs d'enfance frayent le chemin aux "vestiges" de cette littérature arabe, certes, peu nombreux, mais néanmoins présents et incontestables : «*La plupart de mes souvenirs, sensations, rêveries, monologues intérieurs, se rapportent à mon pays. Il est naturel que je les ressente sous leur forme première, dans ma langue maternelle, l'arabe* »⁽²⁾.

Par ailleurs, Kateb qui ne disposait pas d'une maîtrise suffisante en langue arabe classique, recourt à une autre alternative pour l'inscrire dans ses œuvres.

2) Les Béni Hilal au service du legs arabe

Loin des sources littéraires auxquelles il a fait référence dans ses précédents textes (*Nedjma ou le poème ou le couteau, Jardin parmi les flammes*), Kateb proclame, sans réserve, une partie de son identité, en sollicitant tantôt les Beni Hilal, tantôt les personnalités historiques maghrébines qui laissent transparaître l'appartenance de l'Algérie à une culture arabo-berbère.

Dans *Nedjma*, les Beni Hilal s'installent dans la spatialisation narrative dès la troisième partie du roman, le narrateur précise:

« *Notre tribu, autant qu'on s'en souviene, avait dû venir du Moyen-Orient, passer par l'Espagne et séjourner au Maroc, sous la conduite de Keblout* »³. Et plus loin

manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement, et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre». Ceci est défini dans son ouvrage : *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Ed. Seuil, 1982, p. 8.

¹) *Jardin parmi les flammes*, op. cit. pp. 770-774.

²) in *Les Lettres nouvelles*, juil-août, pp. 107-112.

³) Kateb Yacine, *Nedjma*, op. cit. p. 116.

« Selon l'un des rares Ulémas qui connaissent l'histoire de nos tribus dans le détail, Kéblout serait venu d'Espagne avec les Fils de la Lune ⁽¹⁾ et se serait d'abord établi au Maroc puis serait passé en Algérie » ² raconte Si Mokhtar à Rachid.

L'auteur a accordé 24 chapitres à chacune des parties 3 et 4 du roman. La 3^{ème} partie comporte les révélations de Si Mokhtar sur l'histoire et l'origine de la tribu Keblout (mais aussi celle d'une grande partie du peuple algérien) et la quatrième centrée sur le Mont Nadhor (la terre ancestrale) et sur Rachid fixé dans l'un des fondouks de Constantine.

Ces deux parties contiennent le plus grand nombre de chapitres et, selon Mansour M'Henni, cela est révélateur de sens. Il précise:

« Il y a dans tout texte des lieux stratégiques. Ce sont des passages dotés d'une signification particulière, d'une surcharge en signification... »³.

Les Beni Hilal sont aussi convoqués dans *Le Polygone étoilé*, d'abord à la page 139 où l'écrivain prend soin de donner des indications historiques sur cette tribu arabe mais aussi dans les pages 143 et 144 :

« Jamais on n'attendait le retour des Beni Hilal. Toujours ils reviennent bouleverser les stèles, et emporter leurs morts, jaloux de leurs mystères, inconnus et méconnaissables, parmi les fondateurs ».

Quant à l'ancêtre Keblout, un descendant des Beni Hilal, il apparaît dans la narration dès les premières pages du *Polygone étoilé* :

« Un ancêtre surgit des flots [...] l'ancêtre nage en s'efforçant d'oublier les

¹) Traduction du lexème "Beni Hilal".

²) Kateb Yacine, *Nedjma*, op. cit. p. 117.

³) M'henniMansour, "L'épisode du Nadhor dans *Nedjma*", in "Itinéraires et contacts de culture", v. 11, *Littérature maghrébine*, colloque J. Arnaud, tome II, Ed. L'Harmattan, p. 151.

charmes de son engeance »¹.

L'ancêtre est toujours muni de qualificatifs très chargés de significations. Il est décrit comme étant : « *le voyageur opprimé* », « *maître du désert* », « *maître de la forêt* », « *chef clandestin* », « *un des nomades impérieux* », l'ancêtre « *erre par monts et par vaux* », il est « *chassé de ville en ville* » et « *perdit la raison à force d'enseigner l'arabe* »,

Ces attributs confortent l'idée que, tout comme les Beni Hilal, peuple de nomades, l'ancêtre préfère les immensités du désert, de la forêt et de la campagne, aux espaces confinés des villes. Ceci est l'une des caractéristiques des tribus nomades arabes qui vivent coutumièrement dans ces étendues immenses du désert.

Kateb Yacine assume, pleinement, une partie de son identité en sollicitant, entre autre, les Beni Hilal qui laissent transparaître l'appartenance du pays à une culture arabe. De ce fait, les Beni Hilal investissent les espaces textuels de l'auteur, non pour un simple rappel de l'histoire, mais comme empreinte des origines.

Mohammed-Lakhdar Maougal remarque que la mise en texte de l'héritage arabe dans certains textes katébiens est affichée grâce, certes, à la "hilalité" mais aussi grâce à la « *la représentation du nomadisme* »². Selon lui, le "nomadisme" régit la structure textuelle du *Polygone étoilé*. Il précise que cette structure est :

« *une parfaite illustration de la symbolisation en un texte qui littéralement nomadise et évolue de manière quelque peu déroutante comme évolue une caravane en plein désert, apparemment sans le moindre repère,*

¹) Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, op. cit. p. 13.

²) Maougal Mohamed Lakhdar, *Kateb Yacine, l'indomptable démocrate*, Alger, Ed. Apic, 2004, p. 50.

*mais assurément avec un bon guide »*¹.

Ce déplacement de l'écriture d'un genre à un autre, d'un récit à l'autre, d'un espace à l'autre et d'un temps à l'autre, reflète la vie des nomades qui sont en perpétuelle mobilité :

« *Errance géographique et mouvance de l'écriture et des formes deviennent ainsi complémentaires* »² précise Charles Bonn à propos de l'écriture katébienne.

La symbolisation qui se cache derrière le nomadisme et Keblout provenant des Béni Hilal devient explicite, tous deux renvoient à :

« *Proclamant par là, l'appartenance du pays à une culture arabo- berbère (...) On comprend mieux maintenant le sens d'un retour de Nedjma au Nadhor, terre originelle, et les valeurs profondes de ces profils d'ancêtres qui émaillent, comme autant de défis, les œuvres de Kateb : Jugurtha et Keblout mais aussi Abdelkader et les Béni Hilâl (...)* »³

Ce retour quasi- obsessionnel vers le milieu rural est porteur de sens et représente pour Kateb un lieu de refuge, de sécurité, un retour à l'identité. Cela se confirme davantage quand l'auteur décide de garder Nedjma au près des siens, au Mont Nadhor, surveillée jalousement par le Nègre : gardien de la tribu. Nedjma perd, certes, tout son côté mystérieux inaccessible mais les quatre personnages retrouvent une certaine sérénité : ils sont libérés et peuvent maintenant se tourner vers des préoccupations plus sérieuses ; du moins pour deux d'entre eux : Lakhdar et Mustapha.

¹) *Ibid.*em.

²) Bonn Charles, *Nedjma de Kateb Yacine*, Etudes littéraires, Ed. PUF, 1990, p. 11.

³ Gontard, M, *Nedjma de Kateb Yacine : Essai sur la structure formelle du roman*, éd l'Harmattan, Paris, 1985, p. 81.

Interrogé au sujet de cette captivité de Nedjma au Mont Nadhor, Kateb répond :

« J'ai voulu faire revenir Nedjma au douar, c'est que l'Algérien, où qu'il aille, éprouve la hantise du douar, la hantise de la terre. »¹

Derrière cette affirmation de Kateb, se profile tout le sens de cet endroit originel et qui est pour l'auteur un espace identitaire.

Attribuant à la ruralité algérienne un sens particulier, -celui de terre originelle-, le lecteur de *Nedjma* comprend toute l'importance de la scène du Mont Nadhor où Si Mokhtar emmène Nedjma et Rachid pour passer le restant de leurs jours sur cette terre ancestrale. Ce retour au Nadhor est, en fait, un retour à la source, un retour à l'origine tribale pour assurer la survie de la dernière génération de la tribu Keblout : *« ... et le sang de Keblout retrouvera sa chaude, son intime épaisseur »* (²), dit Si Mokhtar.

Ce glissement vers le monde rural semble être un thème récurrent chez Kateb. D'abord avec Si Mokhtar qui choisit de retourner vivre au Nadhor comme si la ville était un danger et exerçait un pouvoir destructeur : perte des valeurs humaines, abandon des traditions tribales, etc. Par ailleurs, le retour au point initial, originel (le Mont Nadhor) est une sorte de reconstruction où la solidarité et l'union font face à la menace extérieure et étrangère. Ce péril touche, en premier, les villes plutôt que le monde rural qui est en retrait, difficile d'accès et par conséquent, protégé.

Dans *Le Polygone étoilé*, nous notons que les habitants de la campagne sont dotés de qualificatifs suggestifs. Le narrateur raconte : *« Il nous faut compter avant tout sur les paysans. Tu sais combien leur calme et leur puissance nous*

¹ Institut pédagogique, *Nedjma* extraits, *op.cit.*, p.127.

² Kateb Yacine, *Nedjma*, *op. cit.* p. 121.

tiennent en respect » (1). Et plus loin : « *Les fondateurs clandestins ? Ils ne redoutent nullement d'affronter les grandes œuvres. Ils entreprennent toujours la même conquête : celle du Sahara. Ce qui est imposant, c'est encore leur subtil éloignement des villes* » (2).

Dans *Le Polygone étoilé*, cela se confirme avec le choix de l'ancêtre de vivre dans la forêt, loin de la ville. Dans *Nedjma*, la tribu Keblout vit dans les monts du Nadhor comme pour échapper au mauvais sort infligé aux citadins.

Cette localisation de l'ancêtre ou du groupe social (tribu) dans des espaces relevant davantage de la ruralité expliquerait-il l'itinéraire de certains personnages tels Lakhdar et Mustapha ? Originaires de la campagne (ou d'un petit village), ils ont, dans *Nedjma*, échappé à des lieux d'enfermement tels la prison de Lambèse (Mourad) et la fumerie d'un fondouk de Constantine (Rachid). Emprisonnés ou volontairement reclus, ces deux personnages natifs de la ville (Bône et Constantine) sont confinés, par la narration littéraire, dans des espaces fermés. A l'inverse, Mustapha et Lakhdar qui ont participé aux événements du 8 mai 1945, échappent, paradoxalement, à la prison pour évoluer dans un autre espace littéraire : le théâtre.

Conclusion partielle

Quand L'hypertextualité devient fidélité

Le titre de ce sous-chapitre énonce une contradiction qui déstabilise le lecteur. En fait, elle met en évidence des projets littéraires de l'auteur en exhibant les fins cachées des opérations de transformation apportées à l'hypotexte. Dans ce présent chapitre, nous nous intéresserons à trois motifs distincts, qui comptent parmi les plus importants. Ces trois motifs en question ont été sélectionnés par rapport à leur omniprésence et fréquence mais surtout par la symbolique à laquelle ils renvoient.

¹) Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, op.cit. p. 12.

²) Idem, p. 13.

Par conséquent, nous accordons une attention particulière à l'étude du personnage Nedjma, au noyau central formé par les quatre personnages principaux que sont Rachid, Mustapha, Lakhdar et Mourad et à l'Aigle qui plane dans presque toute l'œuvre katébiennne. Ces trois motifs ont été largement modifiés par Salim Bachi et essaimés dans plusieurs de ses textes.

Dans *Le plaisir du texte* (Le Seuil, 1973) Roland Barthes explique que les liens qui tissent les textes relèvent surtout de la subjectivité des lecteurs. L'intertextualité est une notion mobile, elle est en perpétuelle mouvance et son interprétation change d'un lecteur à un autre, d'une époque à une autre. En parlant de l'œuvre de Marcel Proust, il écrit :

«Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui) j'y retrouve Proust par un détail minuscule [...]. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, le mandala de toute la cosmogonie littéraire [...] Proust est un souvenir circulaire. Et bien c'est cela l'intertexte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini»

Cette explication de Barthes, nous autorise à faire le rapprochement entre certains personnages que, à première vue, tout oppose.

1- La démystification de Nedjma

Salim Bachi a jeté son dévolu sur le personnage phare de Kateb Yacine, l'emblème de son œuvre : Nedjma. Et c'est ainsi qu'apparaît la plus importante transformation opérée par l'auteur dans son premier roman *Le Chien d'Ulysse*, mais dans lequel Nedjma l'héroïne de Kateb Yacine n'est qu'une figurante. C'est sans doute l'une des plus dégradantes transformations subie par le personnage capital de Kateb Yacine .

La dégradation hiérarchique de son rôle qui demeure, assurément, l'une des plus évidentes modifications attribuée au personnage, nous conduit à nous intéresser

davantage au personnage Nedjma dans *Le Chien d'Ulysse*. La différence qui sépare les deux Nedjma est perceptible dès la première lecture du premier roman de Bachi.

Reléguée au second plan, figurant parmi tant d'autres personnages, Nedjma de Bachi fait son entrée à la page 20 pour disparaître aussitôt. La rencontre entre Hocine et Nedjma est ensuite racontée avec détails quelques pages plus loin.

Dans *Le Chien d'Ulysse*, Nedjma disparaît rapidement de la narration. Puis réapparaît enfin, avec certaines modifications et par conséquent, tous les repères identificateurs volent en éclat. Perplexe le lecteur fait la rencontre d'une autre Nedjma et l'image qu'elle renvoie est à l'opposé de celle qui a marqué l'œuvre de Kateb. Les transformations sont telles que le modèle féminin katébien devient à peine reconnaissable si ce n'est le lien onomastique qui intervient pour rappeler l'hypotexte. C'est le principe même des opérations hypertextuelles, l'auteur de l'hypertexte brouille ainsi les pistes de l'identification mais s'arrange toujours pour garder et exhiber un lien suffisamment tangible qui conduit inévitablement à l'hypotexte. L'indice onomastique demeure la seule preuve de l'influence katébienne. Nedjma de Bachi réapparaît à la page 27, sa rencontre avec Hocine dans un hôtel «Hashhash» rappelle quelque peu la première entrevue de Rachid et Nedjma de Kateb dans la clinique à Constantine. Les quelques lignes qui suivent, rendent compte de toutes les modifications apportées au personnage katébien, l'indomptable Nedjma est apprivoisée, l'héroïne devient accessible dans le texte de Salim Bachi.

Rencontrée dans un simple couloir, Nedjma vit dans l'hôtel des frères Hashhash et accepte de passer toute une nuit avec un inconnu, le réceptionniste, rencontré quelques heures auparavant.

Le nom de Nedjma apparaît seulement cinq fois dans le texte de Salim Bachi. Le narrateur la confond même avec une banale danseuse. En effet, lors d'un rendez-vous avec le commandant Smard dans un lieu mal famé et déconsidéré par les habitants de Cyrtha «Chems el Hamra, lieu de «déperdition» précise le chauffeur de taxi qui conduit Hocine à son rendez-vous. Le narrateur croit voir sa maîtresse d'un soir se

déhancher sur la piste : « *une jeune fille dansait au milieu d'une dizaine d'hommes...Elle ressemblait à Nedjma, l'étoile.* » (p.230)

La jeune fille en question s'appelle, en fait, Narimène. Cette confusion entre les deux femmes qui demeure dévalorisante, constitue la dernière pseudo-apparition de Nedjma dans le texte de Bachi. L'auteur a, en effet, inversé et déconstruit tout ce qu'elle pouvait représenter dans l'œuvre de Kateb Yacine.

Son omniprésence dans le texte de ce dernier se transforme en quasi-absence, une passivité et un effacement dans *Le Chien d'Ulysse*. Sa force attractive faisait tourner en orbite les quatre personnages, au point d'être une obsession. Nedjma de Bachi ne compte qu'un amant éphémère. Loin d'en être amoureuse, l'héroïne devient une simple figurante dans le présent roman. L'une des modifications qui reste la plus importante, c'est donc la désacralisation de Nedjma, en la rendant plus qu'accessible et complètement dévalorisée. A ce propos, Salim Bachi dit : « *J'avais envie de rendre hommage à Nedjma mais en même temps de rendre hommage à l'iconoclaste* »¹

Il s'avère que la dévalorisation est l'une des opérations hypertextuelles qui résulte d'une transposition. Salim Bachi a transposé l'héroïne katébiennne dans son texte, celle-ci perd son importance hiérarchique et son caractère sacré. Elle subit une dévalorisation qui n'est certainement pas démunie de sens.

La notion de dévalorisation est expliquée par Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes*. Cette fonction est associée selon lui à une «réfutation» ou à une «démystification» opérée par certains textes. Genette explique ainsi : «*Un tel geste peut venir en réaction à une valorisation antérieure*»² .

Certes, Nedjma a bénéficié pendant de nombreuses décennies d'une valorisation maximale au point d'être sacralisée et mythifiée par les textes de son auteur et de ses lecteurs mais la raison de la dévalorisation de l'héroïne dans le texte de

¹ Entretien avec l'écrivain Salim Bachi à l'Ecole Normale Supérieure de Paris, *op.cit.* .

² Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.* . p.498.

Salim Bachi est motivée par un objectif bien déterminé. En fait, la dégradation de Nedjma de Kateb interpelle le lecteur mais sa fonction n'est pas celle de ridiculiser le personnage et son hypotexte. En fait, Salim Bachi déconstruit le modèle katébien pour mieux respecter sa symbolique, ou du moins, pour mieux appréhender sa représentation initiale, conférée par le l'écriture katébienne.

2 - Eclatement du noyau central

Pour le deuxième motif katébien, Salim Bachi procède par le biais, d'un autre traitement textuel, une autre modification a été opérée sur les héros principaux de *Nedjma* à savoir : Rachid, Mourad, Lakhdar et Mustapha.

Le héros collectif appelé par J. Arnaud « noyau central » a été éclaté, décomposé, séparé par Salim Bachi, et là encore le jeune auteur procède par déconstruction de ce motif. Il s'en prend cette fois-ci au noyau central qu'il pulvérise si bien que nous retrouvons des bribes appartenant à chaque personnage mais dans des textes différents.

Si l'auteur de *Nedjma* a rassemblé ces quatre personnages dans un seul et même roman, Bachi les éparpille, les dissémine à travers des univers narratifs différents.

Le noyau central, volé en éclats, donne naissance à certains personnages qui ne portent pas le même nom mais qui s'approprient quelques caractères et vivent des mésaventures similaires que celles des héros de Kateb, ils partagent également certaines de leurs passions.

Des couples de personnages katébiens et bachiens se forment, des rapprochements paraissent parfois dissemblables mais leurs aventures sont similairement vécues, justifiant ainsi le lien hypertextuel mis en place par l'écriture de Salim Bachi.

a-Rachid alias Sindbad

Ainsi, nous pouvons déceler la présence de Rachid derrière le personnage de Sindbad.

Le rapprochement est permis par le partage de quelques traits de caractère, quelques histoires vécues et certaines rencontres qui nous renvoient à l'hypotexte katébien.

En effet, même si le Sindbad de Bachi s'approche plus de son aïeul, « le Sindbad des contes », l'image d'un Rachid de *Nedjma* n'est pas loin.

Ces deux personnages littéraires ont en partage l'errance et cette quête de liberté qui les anime. Sindbad comme Rachid, quitte la ville natale à la recherche d'une vie meilleure. Les déplacements et l'errance de Rachid sont motivés, au départ, par le désir de retrouver Nedjma. Le Sindbad lui ne tardera pas à poursuivre le même objectif : retrouver Vitalia, sa première conquête féminine.

Le but de l'errance des deux personnages diffère quelque peu, car si Rachid ne cesse de se déplacer pour retrouver Nedjma, Sindbad espère quant à lui retrouver Vitalia sans vraiment la chercher. Rachid part de Constantine à Bône et de Bône à Constantine dans le but de voir Nedjma, Sindbad rencontre des femmes dans l'espoir de retrouver sa Vitalia. Dans les deux cas, l'amante inaccessible les hante durablement. Un amour impossible - puisque les deux femmes sont mariées : Nedjma à Kamel et Vitalia au puissant parrain de la mafia Carlo Moro. La femme interdite devient pour les deux hommes un souvenir obsédant, un objet de quête qui se solde par un échec total.

Le plus étonnant c'est le sentiment de deux personnages à l'égard de la femme tant désirée, retrouvée ou entrevue. Pour Rachid et Sindbad, l'amante tant voulue ne produit plus le même effet qu'avant. Elle perd de son lustre d'antan et devient une femme quelconque. En effet, dans *Nedjma*, nous pouvons lire cet extrait relaté par Rachid croisant Nedjma après une absence :

«De Constantine à Bône, de Bône à Constantine, voyage une femme... C'est comme si elle n'était plus, on ne la voit que dans un train ou une calèche, et ceux qui la connaissent ne la distinguent plus parmi les passantes ; ce n'est plus qu'une lueur exaspérée d'automne, une cité traquée qui se ferme au désastre ; elle est voilée de noir.» (p172)

Sindbad, quant à lui, partage avec le lecteur la même pensée à l'égard de sa Vitalia tant désirée. Il raconte ainsi :

«A Palerme, je retrouvais Vitalia. Par un beau stratagème, Robinson l'avertit de ma présence et elle accepta de me revoir...Elle avait bien changé, son visage avait perdu de cet éclat et de cette rondeur propres à la première jeunesse» (p.155)

Cet extrait est plus qu'un clin d'œil au sentiment de désenchantement amoureux de Rachid envers Nedjma.

b-Si Mokhtar/ Rachid et Sindbad/Le Dormant : étranges tandems

Une autre référence à Rachid est encore signalée par le texte : celle qui concerne le duo Sindbad/le Dormant qui nous rappelle étrangement le duo mémorable Rachid/Si Mokhtar : un jeune et un vieux. Cette image a largement investi les deux romans que ce soit dans *Nedjma* ou dans *Amours et aventures de Sindbad le marin*, le duo reste pour de longues séquences inespérée, la seule nuance que nous avons relevée est que les rôles dans le roman de Bachy sont inversés : c'est Sindbad qui parle et c'est le Dormant qui écoute.

Leur rencontre sur le pont du bateau solidifie d'avantage les liens qui les rattachent au duo littéraire qu'est Rachid/Si Mokhtar.

Qu'elle soit le fruit d'une réminiscence ou qu'elle soit une référence appuyée à Kateb, sa présence dans le texte nous renvoie inexorablement à *Nedjma* lorsque, entre autre, Sindbad dit au Dormant : *«j'avais longtemps vécu à Carthago, l'autre ville des désastres» (p.145)*. Ce propos nous renvoie à celui tenu par Si Mokhtar à Rachid : *« je ne pouvais te parler la bas ; sur les lieux du désastre.(Nedjma page121)*.

c- Mourad chez Kateb et Bachi : un prénom identique pour des rôles multiples

Les mésaventures de Mourad sont accordées à deux personnages différents : l'un qui évolue dans le premier univers romanesque de Bachi porte le même nom que son modèle littéraire katébien, et le second est aussi Sindbad mais seulement la séquence du manœuvre travaillant pour Carlo Moro. Mais l'image d'un Mourad katébien reste voilée comparée à celle de son ami et rival Rachid, qui est beaucoup plus évidente. Toutefois les quelques traces biographiques de Mourad sont bien présentes et méritent d'être relevées.

Dans *Le Chien d'Ulysse* l'image du Mourad de *Nedjma* se profile derrière le Mourad de Bachi. Celui-ci ouvre sa maison et accueille quelque fois son ami Hocine, tout comme la chambre de Mourad constitue le lieu de passage et de refuge pour ces trois amis, à savoir, Lakhdar, Mustapha et Rachid.

Mourad du *Chien d'Ulysse* est secrètement amoureux de la femme de son professeur Ali Khan. Tout comme l'était Mourad de sa cousine Nedjma épouse de Kamel. Les deux femmes étaient déjà mariées et ce sentiment amoureux de la part des deux Mourad n'est aucunement partagé par les deux compagnes. Cela reste la seule analogie relevée car le parcours des deux Mourad diverge largement. Toutefois, Mourad va accorder son expérience du chantier à Sindbad qui débarque dans la ville de Cetraro et engagé comme manœuvre dans les champs de tomates travaillant pour le compte de Carlo Moro. Sindbad s'éprend de celle qu'il croyait être la fille de Moro. Alors que dans *Nedjma*, l'histoire de Mourad et Suzy ne dure que le temps de quelques regards et de paroles échangés. Celle de Sindbad et Vitalia est effective.

d- Lakhdar et Mustapha / Hamid Kaïm et Ali Khan : l'amitié en duo

Plus évident encore, il est facile pour le lecteur de voir l'image de Lakhdar se profiler derrière les deux amis inséparables, Kaïm et Khan. Les analogies entre ces quatre personnages fictionnels sont peu nombreuses, toutefois, ils permettent d'établir un solide rapprochement. En effet, quand l'auteur dresse le portrait de Hamid Kaïm, l'image de Mustapha qui évolue dans l'univers de *Nedjma*, vient à l'esprit.

Ces deux personnages ont en partage l'amour de l'écriture, ils possèdent chacun un journal intime dans lequel ils racontent leur vie, leurs amours, leurs impressions, une intimité partagée avec les lecteurs.

C'est aussi les seuls personnages dont la vie familiale est décrite avec détails, les souvenirs d'enfance sont ceux qui prennent le plus de place dans la narration. Dans *Nedjma* par exemple, la vie de Mustapha et son enfance sont racontées avec précision, son carnet et les informations qu'il contient sont très précieux pour le lecteur. Ainsi, nous déduisons que Mustapha bénéficie d'une part importante de la vie de son auteur : l'enfance et la vie familiale sont en effet, presque exclusivement consacrées à Mustapha.

La profession du père, ses déplacements et ses voyages ainsi que sa maladie et son décès ; la folie de la mère, sont inspirés du vécu de Kateb.

Hamid Kaïm accorde à son enfance une attention particulière et c'est aussi grâce à son journal intime que nous pouvons saisir sa personnalité. Il partage avec le lecteur ses sentiments les plus secrets, ses histoires sont racontées avec précision.

Dans *Le Chien d'Ulysse*, son journal intime intitulé *carnet* comme celui de Mustapha, nous plonge dès sa première apparition dans le roman, au cœur de ses tourments et ses souvenirs douloureux. Le carnet de Hamid Kaïm surgit dans la narration à la page 124 et partage avec le lecteur ses angoisses. Menacé et traqué à cause de son métier de journaliste, il raconte l'expérience traumatisante vécue quelques années plus tôt :

«Les deux ombres ennemies, debout, me toisaient en hochant la tête. Elles tenaient dans leurs mains des armes, longs pistolet et couteaux effilés, dont l'éclat argenté se répercutait sur le sol en damier, carreaux noirs, carreaux blancs, à l'image des pages renversées» (p.124

Le Journal de Kaïm intervient une dernière fois, donnant suite à l'expérience traumatisante vécue quelques années auparavant. Battu et torturé, Hamid Kaïm marqué à jamais dit à la fin de son carnet :

«Je me perdais. Mon œuvre se consumait. Plus jamais je ne reprendrais la plume. Plus jamais je n'agencerais les mots pour qu'ils creusent le sillon où germe la vie.» (p.132)

Ce n'est guère la seule analogie que Hamid Kaïm partage avec Mustapha. En effet, la narration accorde à Ali Khan et à son ami de toujours l'expérience de la répression d'octobre 1988. Cet événement est récurrent dans le roman. Il devient un souvenir obsédant et marque pour les deux amis et pour le pays la fin d'une période et le commencement d'une autre non moins sanglante pour l'histoire de l'Algérie. Le souvenir d'octobre 1988 raconté plusieurs fois dans le roman, vécu par les deux personnages nous procure le sentiment du déjà lu. L'histoire de Hamid Kaïm et Ali Khan, et leur participation à ces manifestations, l'expérience de la répression ne rappelle-t-elle pas les événements tragiques du 8 mai 1945 ? L'histoire se répète, une manifestation pacifique se transformant en un bain de sang qui coûta la vie à des dizaines de jeunes personnes. Cette expérience marquera à jamais Ali Khan et Hamid Kaïm, tout comme le 8 mai 1945 a marqué Lakhdar et Mustapha. Fruit d'une réminiscence ou référence appuyée, le constat est clair: le duo inséparable le seul ayant survécu à la répression des événements d'octobre 1988, et que l'on retrouve dans un autre univers textuel, en l'occurrence, *La Kahéna*. Celui-ci rappelle étrangement l'autre duo katébien qui a vécu l'expérience et la répression du 8 mai 1945 retrouvé dans un autre univers textuel : le théâtre. Ce destin presque commun de ces duos fictionnels n'est en aucune façon le fruit du hasard.

-3L'Aigle chez Bachi ou le dépositaire du secret des origines

Par ailleurs, Salim Bachi s'attache à un autre motif katébien omniprésent dans toute son œuvre : l'est *l'Aigle ancestral* qui se dispute l'espace textuel avec *Nedjma*. Effectivement, celui-ci «plane» selon l'expression de son auteur sur toute son œuvre et Bachi lui réserve le même traitement textuel que dans *Nedjma*. Ce motif est altéré et l'image qu'il donne à voir dans *La Kahéna* est très significative, car il lui ôte sa liberté.

Pour Kateb Yacine, l'aigle est à la fois le représentant de l'ancêtre, le message de Keblout, celui qui vit dans les deux mondes, celui des vivants et celui des morts. Oiseau en liberté, il bénéficie d'une pleine mobilité surveillant ses descendants, et survolant les textes. Il passe d'un texte à un autre, d'un genre à un autre, son importance est telle qu'il devient presque aussi omniprésent, constant que l'héroïne katébienne Nedjma. Jacqueline Arnaud le qualifie de « personnage central des ancêtres » (p.762)

Dans le roman *Nedjma*, c'est le Nègre qui représente les ancêtres ou plutôt la génération de Keblout qui demeure retranchée au Nadhor. Le rapace prend pleinement la relève pour représenter les ancêtres et ce, dans toute l'œuvre théâtrale. Le vautour dira d'ailleurs : « *Il n'y a plus que moi, l'oiseau de mort, le messager des ancêtres.* » (, ARF p.137)

Chargé d'une mission précise, il doit, en effet, « *ramener la veuve à la tribu , en lui montrant la voie funeste qui côtoie les charniers, vers l'ancre de Keblout et de tous les siens* » (p.138, ARF)

Ce motif katébien est parodié, Bachi inverse le processus, comme nous l'avons déjà noté à propos de Nedjma. Dans *La Kahéna* , l'Aigle est « *empaillé* »¹ , il est comme muselé. L'auteur lui ôte sa mobilité, sa liberté, il ne plane plus, il est encagé :

« *L'aigle empaillé fut rangé dans un placard par Sophie Bergagna, puis retrouvé par Ali Khan pendant les travaux ; un oiseau majestueux, qui, plus que la tête fripée et noircie du Chasseur –elle provoqua chez le restaurateur en herbe un haut-le-cœur convenu avant de finir dans un trou au fond du jardin- le marqua au point de planer sur son sommeil* » (*La Kahéna* p.111)

¹ Il n'est pas sans nous rappeler la gazelle empaillée dans le roman de Malek Haddad *Je t'offrirai une gazelle* qui ne peut plus courir

La parodie de l'aigle s'arrête ici, et ne concernera que l'image empaillée de ce rapace mystique. Toutefois, le rôle pour lequel il a été créé, perdue et continue d'exercer sa fonction, car même figé, l'aigle est toujours présent. Dans ce roman, il est le destinataire du message du passé, il est informé sur la paternité de Kaïm, ses origines, lui sont dévoilées peu à peu. Dans *La Kahéna* l'aigle n'est plus en mouvement mais continu malgré tout, à exercer son pouvoir et sa fonction remarquables dans l'œuvre de Kateb, son rôle demeure inchangé. Toutefois, le processus s'inverse, là encore, puisque l'aigle est messager non pas de l'ancêtre mais de l'ancien colon : Louis Bergagna. C'est en fait, grâce au rapace immobile qu'Ali Khan défait nœud par nœud les mystères et leurs origines : les siennes, celles de Hamid Kaïm et de Samira. L'aigle fournit son ultime message venant de l'au-delà et propose à Ali Khan un acte de naissance qui sème le trouble, et révèle une vérité amère pour son ami d'enfance, Hamid Kaïm.

Conclusion

Tous ces détournements et déformations apportés à certains motifs katébiens comme nous l'avons vu, se mettent finalement au service d'une fidélité, car derrière cette déconstruction qui est apparente se cache en fait, une reproduction, une reconstruction qui est sous-jacente. Elle est motivée par un objectif précis : celui de s'approcher le plus du texte source, celui de Kateb yacine.

Cette hypertextualité est paradoxalement mise au service d'une fidélité et déconstruit le modèle katébien pour mieux respecter sa symbolique. Si Nedjma représente l'Algérie des années 1940/50, est déformée dans le texte de Bachi, c'est, en fait, pour mieux respecter sa symbolique et sa représentation : celle de l'Algérie des années 1990.

Toutes ces opérations hypertextuelles fonctionnent comme un « trompe l'œil » pour le lecteur elles donnent l'impression que le texte bachien déforme les motifs, mais en vérité il déconstruit pour mieux reconstruire. Reproduire la symbolique des motifs de Kateb s'avère être le but recherché par Bachi. Son projet littéraire est clair, il l'avoue

lors une conférence : « *Tous mes livres essayent de déconstruire toute cette histoire mythique qu'avait essayé d'élaborer Kateb Yacine. Parce que le mouvement est différent, le mouvement de l'histoire est différent* » Si Salim Bachi avait respecté fidèlement les caractéristiques du personnage Nedjma, toute sa représentation symbolique aurait constitué une incongruité aberrante dans le texte du *Chien d'Ulysse*. Le personnage Nedjma, représentant l'Algérie des années 1940/50 ne pouvait s'insérer dans le texte de Bachi sans connaître ces opérations hypertextuelles nécessaires à sa représentation de l'Algérie des années 1990. Salim Bachi est sommé de passer par ces transformations imposées par la réactualisation afin que son personnage puisse mieux correspondre au contexte de son roman. Et c'est pour cette raison qu'une autre image de Nedjma s'impose. Une Nedjma dévalorisée car dépourvue de ses valeurs d'antan. Ce personnage abîmé correspond mieux à l'Algérie des années 1990, dévalorisée et perdue qui se cherche encore. Les autres motifs katébiens connaissent le même sort afin de mieux représenter le contexte contemporain de Bachi. Cette lecture de l'œuvre de Kateb ne laisse place à aucun doute quant à son originalité. Salim Bachi qui transforme l'hypertextualité en fidélité le confirme.

CONCLUSION GENERALE

La thématique de l'héritage nous a permis de rapprocher deux écrivains majeurs de la littérature algérienne. Deux auteurs qui ont connu une Algérie différente, un monde en perpétuelles mutations dues aux fluctuations politiques, sociales et historiques importantes voire répétitives. Ils nous proposent deux visions, en partie, communes avec, non pas une divergence d'idées et d'interprétations mais des nuances à peine perceptibles. L'attitude des deux écrivains face au même thème de l'héritage est étonnante pour deux romanciers qui ne se sont jamais rencontrés. En effet, en faisant état de tous les héritages relevés dans notre travail, nous avons remarqué que leurs perceptions respectives convergent parfois, différent par moments et finissent par se rejoindre à nouveau.

En effet, dans les parties qui constituent notre recherche nous avons tenté d'analyser chaque héritage séparément. Ainsi avons nous montré que leurs approches respectives, sans être identiques, sont plus ou moins semblables.

La première partie intitulée « textes et contextes » n'avait pas seulement pour objectif de présenter toutes les œuvres constitutives de notre corpus. Elle avait, en outre, un deuxième objectif tout aussi important : en ceci qu'il nous a aidé à saisir l'ancrage socio-historique de chaque texte retenu. Ce premier mouvement nous dévoile l'attitude commune des deux écrivains. Face à deux contextes différents, l'Algérie devient un sujet obsessionnel pour l'auteur de *Nedjma* comme pour celui *Chien d'Ulysse*. Le pays avec ses tourments prend place dans plusieurs productions de ces auteurs et ce, durant plusieurs décennies. Sa présence est récurrente, constante, voire obsédante.

De ce fait, nous avons remarqué que leurs œuvres se divisent en deux ensembles distincts. Le premier montre un regard introspectif dont l'Algérie et ses contextes est un sujet de prédilection. Le second avec un regard tourné vers l'extérieur est celui d'œuvres majeures dédiées à l'universalisme.

La deuxième partie est réservée à quelques pratiques narratologiques auxquelles recourent les deux écrivains. L'écriture littéraire relevant de l'intertextualité restitue dans les œuvres des deux auteurs toute la foisonnante richesse des sources intertextuelles. Elles constituent l'un des piliers centraux de l'œuvre dans sa globalité à travers certains thèmes, espaces ou personnages.

Ainsi, la paratextualité réservée uniquement à l'étude titrologique des œuvres de Kateb Yacine et de Salim Bachi révèle une attitude commune : celle d'annoncer l'intertexte principal dès le titre. Cette clef interprétative précieuse pour guider le lecteur dans l'analyse s'avère parfois insuffisante pour décrypter toutes les nuances. En effet, les titres de Kateb Yacine plus subtiles ne permettent pas de repérer aisément l'intertexte. La raison est que la majorité des œuvres katébiennes fait référence à un contexte sociopolitique et non pas seulement à des références littéraires ou historiques.

Les titres de Salim Bachi sont par contre plus transparents. Le lecteur devine ainsi dans la majorité des cas l'intertexte principal dont il est question. En établissant une liste des titres de toutes les œuvres qui ont fait l'objet de notre analyse, nous avons remarqué que les deux auteurs privilégient les titres onomastiques. En effet, les romans *Nedjma*, *Le Chien d'Ulysse*, *Mandela*, *Palestine trahie*, *la Kahéna*, *Le Silence de Mahomet*, *Moi*, *Khaled Kelkal*, portent tous un nom féminin ou masculin même si ils sont, souvent, absents de la diégèse.

Le deuxième chapitre de cette partie concerne les jeux intertextuels pratiqués par Salim Bachi en hommage aux écrits de son prédécesseur. A ce titre, il a recours à l'une des formes de l'intertexte la plus évidente : la relation de coprésence.

De manière explicite, celle-ci rend compte de l'influence katébiennne. En effet, des clin d'œil à des personnages de l'œuvre de Kateb Yacine prennent place dans les textes de Salim Bachi à l'instar de Nedjma qui apparaît dès son premier roman *le Chien d'Ulysse*. Ce premier héritage littéraire qui a motivé notre recherche ouvre la voie à d'autres qui ont été analysés dans les trois dernières parties.

Le chapitre réservé à l'intertextualité entre Kateb Yacine et Salim Bachi donne à lire la relation de coprésence, essentiellement, à travers des citations et des références .

Les troisième et quatrième parties sont les plus conséquentes de par la diversité des héritages analysés. Elles se divisent en plusieurs chapitres.

-Le premier chapitre de la troisième partie souligne la première divergence qui différencie les deux auteurs. Il s'agit, en l'occurrence, de l'héritage proprement lié au parcours familial, personnel, et biographique. Un héritage consacré à une figure précise que ne partagent pas les deux auteurs. Leurs écrits respectifs rendent ainsi hommage à une personne réelle qui devient fictive, changeante et obsédante, souvent, source de leur amour pour la littérature.

Pour Kateb, c'est la figure de la mère qui domine ; par contre pour Salim Bachi, c'est l'image du père qui est mise en avant. Leur omniprésence effective mais fictive leur octroie une importance telle que nous avons jugé opportun d'intituler le chapitre qui leur a été réservé «Puissance maternelle» pour l'un, «Puissance paternelle» pour l'autre.

La mère et le père ont donc transmis aux deux écrivains leurs premiers goûts littéraires et par la même occasion leur premier héritage familial. D'ailleurs, les deux auteurs leur accordent une place de choix dans leurs œuvres autobiographiques : *Le Polygone Etoilé* pour Kateb Yacine, et, *Dieu Allah, Moi et les Autres* pour Salim Bachi.

Le deuxième chapitre analyse les espaces et leurs mises en textes afin de montrer que les villes de prédilection sont distinctives même si parfois elles donnent l'impression d'être en partage pour les deux auteurs.

La quatrième partie, quant à elle, recense tous les héritages des deux auteurs. Cinq chapitres, qui se divisent en plusieurs sous-chapitres, analysent de manière approfondie l'héritage et sa mise en texte. L'intitulé de cette partie est d'ailleurs très révélateur. En effet, «l'héritage-monde» rend compte de la diversité des legs retrouvés dans les textes des auteurs. Ce sont :

-1 L'héritage grec est abondamment présent chez les deux auteurs. S'il occupe une place importante dans le théâtre de Kateb Yacine, il joue un rôle interprétatif dans plusieurs romans de Bachi. Ce legs arbore des formes variées chez les deux écrivains allant de la forme la plus explicite jusqu'à l'allusion la plus subtile. Des personnages mythiques traversent leurs écrits et des techniques de la tragédie sont employées à des fins, non pas uniquement esthétiques mais politiques et idéologiques. Cet héritage grec et son inscription dans plusieurs textes prouve l'importance pour les deux auteurs qui voulaient vraisemblablement montrer qu'il fait partie de leur culture et de l'histoire de leur pays qui se partage ce legs avec tout le bassin méditerranéen.

2-l'héritage arabe et religieux:

L'héritage arabe avec sa mise en texte diffère chez les deux écrivains de notre corpus. L'auteur de *Nedjma*, ne maîtrisant pas la langue arabe classique, l'inscrit, quand même dans certains écrits comme nous l'avons démontré par le biais de techniques différentes. Ce sont, en premier lieu, des sources littéraires provenant de poètes arabes qui l'ont inspiré à l'instar d'Ibn Arabi ; et en second lieu, le recours à d'autres alternatives pour proclamer une partie de son identité arabe, sollicitant ainsi les Béni Hilal.

Quant à Bachi, l'essentiel de l'héritage arabe provient, sans conteste, du Coran qui prend place dans plusieurs romans. A l'exemple du roman *Le Silence de Mahomet* qui

alimente à son tour l'héritage religieux chez l'auteur prouvant par la même occasion que la sélection et la séparation de ces deux héritages n'est pas étanche. Chez Salim Bachi, héritage arabe et héritage religieux s'alimentent mutuellement et finissent par se confondre.

Par contre, l'héritage religieux chez Kateb Yacine est quasi absent, seule la pièce *La poudre d'intelligence* l'insère dans le tissu narratologique. L'objectif est de dénoncer les pratiques frauduleuses et malhonnêtes du personnage le Mufti montré comme le faux dévot et ridiculisé par Nuage de fumée représentant le peuple.

3- l'héritage oral : cet héritage commun aux deux auteurs n'implique pas un même traitement littéraire par les deux auteurs. La mise en texte de l'oralité emprunte des chemins différents. Nous avons démontré dans le chapitre qui lui est réservé que la différence de « l'écriture » de l'oralité s'explique, en premier lieu, par l'écart générationnel. Les époques distinctes dont sont issus les deux romanciers expliquent la divergence de leurs intentions. Le recours à l'oralité n'obéit pas aux mêmes objectifs.

Pour Kateb Yacine et compte tenu du contexte de production de ses premières œuvres, l'oralité est mise en scène au service d'un engagement anticolonial, le recours à l'oralité est alimenté par le sentiment d'une revendication et l'affirmation de l'identité maghrébine de manière générale, et plus particulièrement, algérienne. L'insertion de l'oralité dans un genre occidental, qu'est le roman, joue le rôle d'un ressort exprimant un refus, un rejet d'une culture et d'une politique mise en place par l'occupant. L'oralité avec toutes ses formes implicites ou explicites relevées dans notre travail, dévoile le projet idéologique d'un certain nombre d'écrivains parmi lesquels Kateb Yacine.

La mise en texte de cet héritage diffère chez Salim Bachi, à cause de l'écart générationnel. Nous percevons une nette divergence concernant la mise en texte de ce legs. Chez le plus jeune auteur, l'oralité est essentiellement livresque et presque

exclusivement nourrie par l'univers et les techniques de narration du conte. Les contes des *Milles et une Nuits* constituent son plus grand réservoir de l'oralité.

Nous sommes alors très loin des pratiques culturelles, de proverbes, des chansons populaires ou des dictons qui ont nourri l'héritage oral de Kateb. Salim Bachi explore d'autres pistes et s'oriente vers d'autres techniques afin de donner à ses textes l'estampille de son identité culturelle.

-4 L'héritage historique. Le chapitre réservé à cet héritage a été subdivisé en deux sous-chapitres qui, du point de vue méthodologique, nous a permis d'analyser à travers certaines figures historiques nationales (Emir Abdelkader, La Kahina...) et transnationales (Mendel, Hô Chi Minh...) l'importance que leur accordent les deux écrivains. Ces derniers n'ont pas en partage les mêmes personnalités historiques.

Les différents héritages, sous-bassement important des textes de notre corpus, ont fait l'objet d'une analyse textuelle. Celle-ci nous a permis de répondre à notre problématique posée au début de notre recherche. Certains héritages présents dans l'œuvre katébienne et dans les écrits de Bachi, attestent l'influence de l'aîné sur l'écriture du plus jeune. Mais loin d'être une simple imitation, l'influence de Kateb Yacine sur Salim Bachi relève d'un pastiche pertinent et volontaire et non pas d'un banal mimétisme. En effet, Salim Bachi, tout en empruntant à Kateb Yacine certains procédés littéraires, s'émancipe et prend certaines distances en imposant son propre cachet, sa propre estampille.

En 1971 alors que Kateb Yacine s'installe durablement en Algérie pour se consacrer au théâtre oral et abandonner l'écriture, naît Salim Bachi pour entrer, quelques années plus tard, en littérature avec son roman *Le chien d'Ulysse* (Goncourt du Premier Roman 2001). Ce rappel indique que derrière cette différence générationnelle s'esquisse une forme de continuité littéraire entre ces deux écrivains majeurs qui, à leur façon, ont marqué leur temps.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

I/ ŒUVRES LITTERAIRES

Le corpus

Kateb Yacine :

- *Nedjma*, Paris, le Seuil, 1956.
- *Le Polygone étoilé*, roman, Paris, le Seuil, 1966.
- *Le Cercle des représailles*, Paris, le Seuil, 1959 (*Le Cadavre encerclé*, *Les Ancêtres redoublent de férocité*, *Le Vautour*, poème dramatique,).
- *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, Paris, Le Seuil, 1970.
- *Mandela*, pièce inachevée 1986.
- *Palestine trahie*, 1976, œuvre théâtrale traduite de l'arabe dialectale, *Boucherie de l'espérance*, textes réunis par Zebaida Chergui, Paris, éd Le Seuil 1999.

Salim Bachi :

- *Le Chien d'Ulysse*, Paris, éditions Gallimard, 2001. Prix Goncourt du premier roman.
- *La Kahéna*, Paris, éditions Gallimard, 2003. Prix Tropiques 2004.
- *Autoportrait avec Grenade*, Paris, éditions du Rocher, 2005.
- *Les douze contes de minuit*, Paris, éditions Gallimard, 2006.
- *Tuez-les tous*, Paris, éditions Gallimard, 2006.
- *Le silence de Mahomet*, Paris, éditions Gallimard, 2008.
- *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, Paris, éditions Gallimard, 2010.
- *Moi, Khaled Kelkal*, Paris, éditions Grasset, 2012.

Autres :

- Bachi Salim, *Dieu, Allah, Moi et les Autres*, Paris, éditions Gallimard, 2017.

- Kateb Yacine, *Abdelkader et l'indépendance algérienne*, Alger, éd EN-NAHDA, 1948, texte cité par Ismail ABDOUN, dans : *Lecture(s) de Kateb Yacine, éd Casbah, Alger, 2006.*
- Kateb Yacine, *Nedjma ou le Poème ou le couteau*, Mercure de France, 1948,
- Kateb Yacine, *Minuit passé de douze heures*, écrits journalistiques 1947-1989, textes réunis par Amazigh Kateb, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- Victor Hugo *L'homme qui rit*, I tome VII, œuvre complète.
- Les mille et une nuits*, contes traduits par Galland, Paris, éd Garnier frères, 1960, Tome1.

II/OUVRAGES DE CRITIQUE LITTÉRAIRE

- Achour Christiane et Rezzougx Simone, *Convergences critiques*. Alger, OPU, 1995.
- Arnaud Jacqueline, *Recherches sur la littérature française : le cas de Kateb Yacine*. Paris, L'Harmattan, 1982.
- BENAMAR Mediène, *Kateb Yacine , le Cœur entre les dents*, Ed Casbah, Alger, 2007,
- Benachour-Tebbouche Nedjma, *Constantine et ses romanciers*, Constantine, Ed Média-Plus, 2008,
- Bonn Charles, *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures*. Ottawa Ed Naaman, 1974.
- Bonn Charles, *Le roman algérien de langue française*. Paris, L'Harmattan, 1985.
- Bonn Charles, *Problématiques spatiales du roman algérien*. Alger ENAL, 1986
- Bonn Charles, (sous la direction de), *La littérature maghrébine de langue française*, Ouvrage collectif, EDICEF-AUPELF,

- Déjeux Jean, *Littérature maghrébine de langue française*. Ottawa Ed Naaman, 1973.
- Khelifi Ghania, *Kateb Yacine éclats et poèmes*, Alger, Ed ENAG, 1990.
- Maalouf Amine, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.
- Maougal Mohamed Lakhdar, *Kateb Yacine, l'indomptable démocrate*, Alger, Ed. Apic, 2004.
- Mauriac François, *Le romancier et ses personnages*, Agora, Press Pocket, 1990.
- Moura Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, éd Puf, 2007,
- Sebouaï.Taïeb, *La femme sauvage de Kateb Yacine*, Essai suivi d'inédits, Editions Arcantère, coll : Mémoires et identités, 1985.
- Viart Dominique et Vercier Bruno, *La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*, Paris, éd Bordas, 2008,

III/ OUVRAGES DE THEORIE LITTERAIRE

- Bakhtine dans *Esthétique de la création verbale* ; Gallimard, 1984.
- Barthes Roland, *Le Plaisir du texte*. Paris, Editions. Le Seuil, 1973.
- Barthes Roland, *La théorie du texte*, In Encyclopédie Universelle
- Beaujour Michel *Miroirs d'encre rhétorique de l'autoportrait* Paris Le Seuil 1980
- Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Le Seuil 1998.
- Dällenbach Lucien *-le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977
- *L'intertexte et l'autotexte* in Poétique n°27 Paris , Seuil, 1976 .

- Duchet Claude, *Sociocritique*. Paris, Nathan, 1979.
- Gasparini Philippe, *Est-il je* Paris, Le Seuil, 2004
- Genette Gérard, *Palimpsestes*. Paris, Le Seuil, 1982
- Genette Gérard *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987
- Goldmann Lucien, *Pour une sociologie du roman*. Paris, Gallimard 1964.
- Goldmann Lucien, *Marxisme et sciences humaines*, Paris, Ed Gallimard, 1970.
- Jouve Vincent, *La poétique du roman*. Paris, SODES, 1997
- Lukacs Georges, *La théorie du roman*, Gonthier, Paris, 1963.
- Macherey Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, Paris, 1970,
- Nathalie Piegay-gros, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996.
- Mitterand Henri, «*Les Titres des romans de Guy des Cars*» dans *Sociocritique*, Claude Duchet, Paris, éd Nathan, 1979.-Riffaterre Michael, *La trace de l'intertexte*, La Pensée, 1980.
- Rabau Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002
- Riffaterre, Michaël, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- Vilain Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005
- Westphal Bertrand, *La Géocritique mode d'emploi*, Presses universitaires de Limoges PULIM. 2000,

IV OUVRAGES GENERAUX

- Birkatou Al-Moutawakel, in *Al Majani al-Haditha*, tome III, Dar el Machrek, Beyrouth, 1982.
- Brunel Pierre (dir), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Ed du Rocher, 1994.

-Durand Gilbert, *L'imaginaire littéraire et les concepts opératoires de la mythologie*, Paris, LGF/Livre de Poche, 2000.

-*La Puissance maternelle en Méditerranée mythes et représentations*, sous la direction de Geneviève Dermenjian, Jacques Guilhaumou et Martine Lapied, Alger. Ed Barzakh. 2008.

-Halimi Gisèle, *La Kahina*, Paris, éd Plon, 2009,

-Meynier Gilbert, *L'Algérie des origines*, Alger, Editions Barzakh, 20017.

-Ibn Al-Arabi Muhyddin, *Turjuman al ashwaq*, Ed. Dar Sader, Beyrouth, Liban, 1961,

Que sais-je, *La mythocritique et la mythanalyse appliquée à la littérature*, PUF, 2012.

V /REVUES, DICTIONNAIRES ET JOURNAUX

-Ali-Benali Zineb, *les fondateurs d'avant 1954. Elaborations symboliques des ancêtres totémiques*, In, Figures tutélaires, textes fondateurs, Francophonie et héritage critique, dirigée par Beïda Chikhi, Paris, éd PUF. 2009.

-Interview dans El Watan, « *Le rythme intérieur de l'écriture* », propos recueillis par Ameziane Ferhani, jeudi 7 juin 2007, p.13

-*El Watan* 11 septembre 2008.

-Revue *El Amel*, « Kateb Yacine : mes 20 ans », 1980, n°12.

-Déclaration au quotidien d'Oran républicain, 15 Août 1956.

-Interview sur la tragédie, l'Action, N°146, 28Avril1958.

-Casas Arlette. Entretien avec Kateb Yacine. In: *Mots*, n°57, décembre 1998. Algérie en crise entre violence et identité, sous la direction de Lamria Chetouani et Maurice Tournier.

-Extrait de la revue *Dialogues*. 1er trimestre 67, cité dans l'ouvrage : *Nedjma, extraits, Kateb Yacine*, Institut pédagogique nationale

-Algérie Actualité ; avril 1967.

- Valvat Jean-Christophe, *Lieux superposés, lieux transposés : Proust, Joyce, Nabokov*, in *La géocritique mode d'emploi*, Presses universitaires de Limoges PULIM, p.203
- Entretien L'Ivrescq, n°8 (<http://www.livrescq.com/livrescq/?p=33>)
- Benadette Rey-Mimoso-Ruiz, «*La violence du métissage : d'une rive à l'autre de la Méditerranée, Mohammed Dib (La Grande maison 1952) Albert Memmi (Agar 1955) Driss Chraïbi (Les Boucs, 1955) Salim Bachi (La Kahéna, 2003)*» in Actes du XXXII^e congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée Saint-Etienne, 8-10 septembre 2004, sous la direction de Yves Clavaron et Bernard Dieterle, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.
- Charles, Bonn (sous la direction de), *La littérature maghrébine de langue française*, Ouvrage collectif, EDICEF-AUPELF, 1992, Publication du site WWW.Limag.
- Institut pédagogique National, *Nedjma, extraits : Kateb Yacine*, p. 132, extrait de la revue Dialogues 1^{er} trimestre 1967.
- La littérature africaine francophone : Un métissage protiforme* », par Florence Paravy. in Actes du XXXII^e congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée Saint-Etienne, 8-10 septembre 2004, sous la direction de Yves Clavaron et Bernard Dieterle, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005,
- Jeune Afrique, N° 324, 26 mars 1967 in J.Arnaud, *Recherche sur la littérature maghrébine de langue française « le cas de Kateb Yacine »* , Paris, L'Harmattan, 1982.
- Zekri.Khalid, *Le métissage générique dans le roman marocain*, In, Métissages littéraires, Actes XXXII^e congrès de la société française de littérature générale et comparée,
- Dalila Mekki, *Le théâtre de Kateb Yacine : Héritages et alchimie fondatrice*, in Figures tutélaires, textes fondateurs, Francophonie et héritage critique, dirigé par Beïda Chikhi, Paris, éd PUF, 2007,

-*Esprit*, novembre 1962,

-Jeune Afrique, 22 juin 1964,

-M'HENNI Mansour, "L'épisode du Nadhor dans *Nedjma*", in "Itinéraires et contacts de culture", v. 11, Littérature maghrébine, colloque J. Arnaud, tome II, Ed. L'Harmattan,

-Boudjedra, Rachid « *l'image mentale ou phantasme central* », In *Le Matin*, 2003

-Interview accordée à Farida Aït Ferroukh, « Kateb Yacine : mes 20 ans », revue *El Amel*, 1980 ,n°12.

-Revue *Dialogue*, rapporté dans *Nedjma extraits*, Kateb Yacine, dans Institut pédagogique national, p.124. *Dialogue* premier trimestre, 1967.

-*Hommage à Kateb Yacine*, Textes réunis et présentés par Nabil Boudraa, éd L'Harmattan, 2006,

VI/ TRAVAUX UNIVERSITAIRES

Thèses de doctorat et mémoires de magister:

- ✓ Benslimane-Redouan Radia - *De la pratique intratextuelle à l'émergence d'une écriture autofictionnelle dans les romans d'A. Djébar et R. Boudjedra* » Sous la direction de Nedjma Benachour et Charles Bonn soutenue le 2/07/2011 à Université de Constantine Mentouri
- ✓ Benachour Kais *La thématique de la migration dans la littérature algérienne de langue française : textes et contextes*. Thèse de doctorat, sous la direction de Jamel Ali-Khodja Université Mentouri, Constantine, Algérie. Soutenue en octobre 2016.
- ✓ BOUSSAHA Hassen, *La technique du roman algérien contemporain d'expression française de 1950 à 1956*, Thèse de doctorat, Université de Constantine, 2006, sous la direction de Jamel Ali Khodja.
- ✓ Logbi –El Gradchi Farida *L'énonciation dans le texte discursif et l'ouverture du sens. Pratique textuelle de l'œuvre romanesque de Mohammed Dib* sous la direction de S. Aouadi, soutenue à l'université Constantine1 le 8/1/05

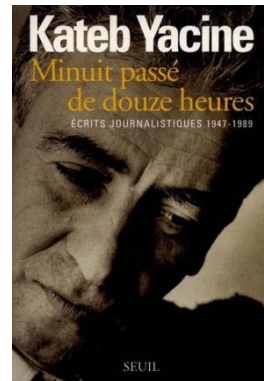
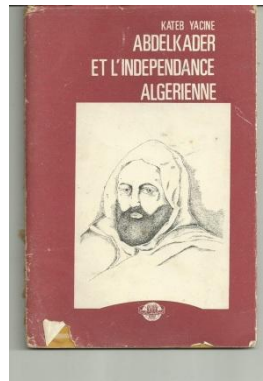
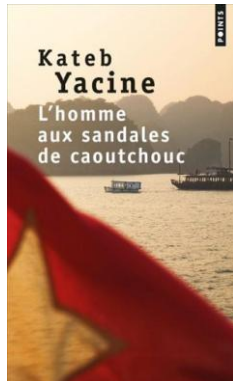
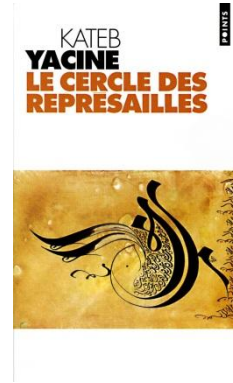
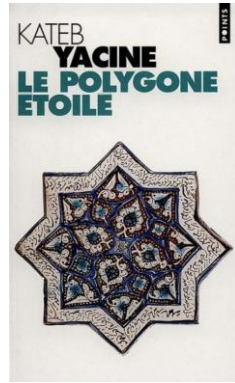
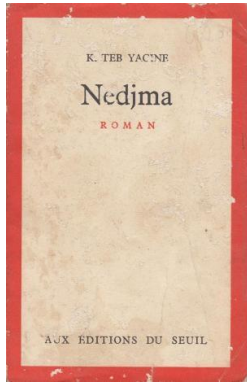
- ✓ Besma Mezioud. *Analyse intertextuelle et interculturelle de "Tuez-les tous" de Salim Bachi*, Mémoire de Magister, Université Mentouri, Constantine, Algérie. 2008.

VII/ SITOGRAPHIE- Emissions RADIO

- ✓ <http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/lmlf.htm> ; consulté le 12/01/2016
- ✓ <http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/lheritage-des-concepts-en-philosophie-une-introduction/> consulté le 04 mai 201
- ✓ -Entretien avec l'écrivain Salim Bachi le samedi 20 mars 2010 à l'Ecole Normale Supérieure, lors de la "Semaine de la francophonie". Entretien réalisé par Tristan Leperlier. <http://www.francophonie-ens.org/article.php?id=176> Consulté le 16 janvier 2015.
- ✓ Interview dans <http://www.babelmed.net/letteratura/236-algeria/2462-salim-bachi-je-suis-un-romancier-pas-un-t-moin.html> consulté le 7 janvier 2016
- ✓ Entretien L'Ivrescq, n°8 (<http://www.livrescq.com/livrescq/?p=33>) consulté le 09 juin 2016.
- ✓ Euripide, *Hippolyte*, www, Google : article sur Venus dans le dictionnaire Daremberg et Saglio, 1877. https://mediterranees.net/histoire_romaine/empereurs_1siecle/auguste/venus.html. Consulté le 30/09/2014.
- ✓ www.alghourabaa.com (<http://www.alghourabaa.com/index.php/al-quran/tafsir-al-quran/278-exegese-tafsir-de-sourate-al-kahf-et-ses-benefices.html>) le 11 octobre 2016.
- ✓ Casas Arlette, Entretien avec Kateb Yacine.in : Mots, décembre 1998,n°57. P100-101. Site : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mots_0243-6450_1998_num_57_1_2390. consulté le 18 août 2016
- ✓ <http://www.paradoxe.net/sapience/signification.html>. Consulté le 11 mai 2014.
Les Discussions du soir, France culture le 13/01/2017
<https://www.franceculture.fr/emissions/les-discussions-du-soir-avec-jean-christophe-rufin/dieu-lalgerie-la-litterature-et-moi>,
- ✓ Emission «Réactions en chaîne», Radio Alger chaîne3.

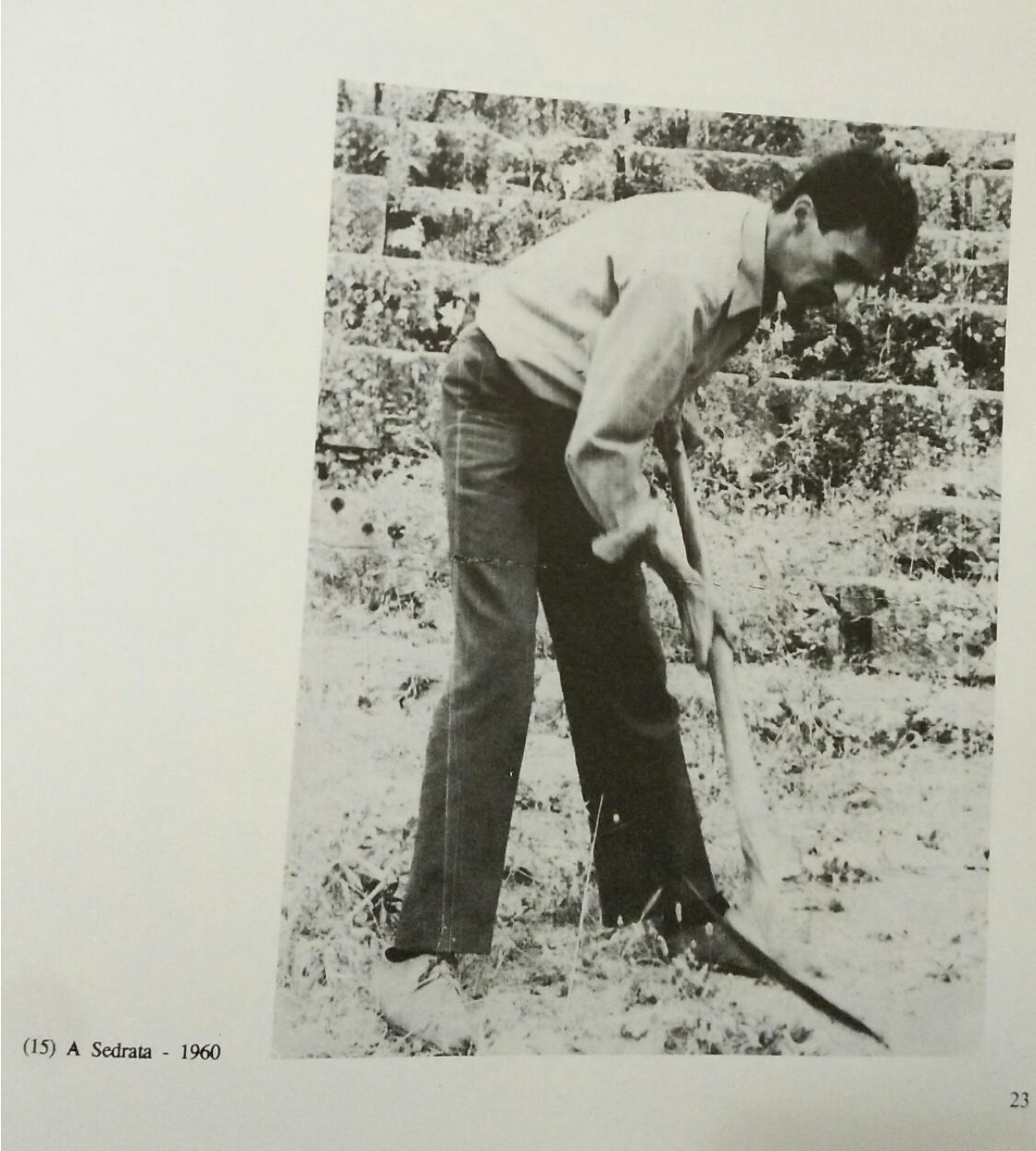
ANNEXES :

Ouevres de KATEB YACINE



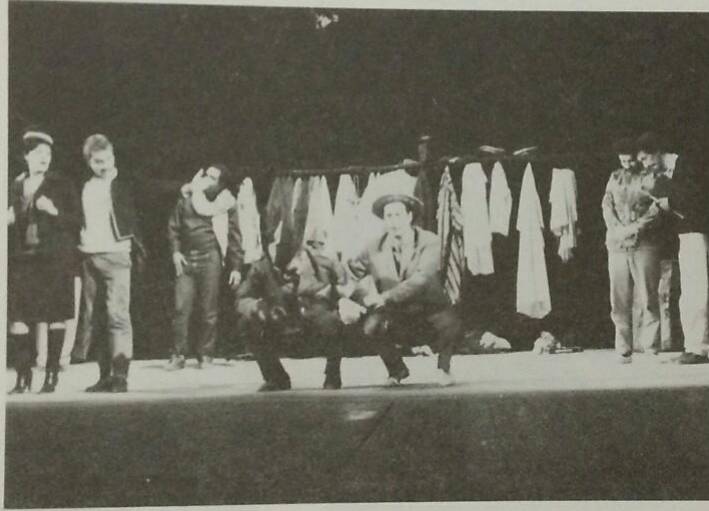


KATEB YACINE



Kateb Yacine à Sadrata -1960-

PALESTINE TRAHIE



Palestine Trahie

SAOUT ENNISSA.

La voix des femmes.

- (243) - A Tlemcen pour l'écriture de Saout Ennissa pour les lycéennes de Tlemcen. 1972. Une photographie.
La pièce a été présentée à l'occasion du 12ème anniversaire de l'indépendance.
(244) - A propos de Saout Ennissa ou le grand siège de Tlemcen "El Moudjahid", supplément mensuel, 8 novembre 1974.
(245) - La voix des femmes. *Awal*, 1987.
(246) - Lettre à Djaffar Inal lui annonçant une tournée en Oranie avec étape finale Tlemcen .

EL KAHINA.

- (247) - Manuscrit en français, avec des corrections de l'auteur.
(248) - La Kahina *Dérives*, n° 31, 32, 1982. (voix maghrébines) version en français d'un épisode de la "Guerre de deux mille ans."
(249) - Livret de scène en arabe.

*« Ils m'appellent Kahina, ils vous appellent berbères,
Comme les Romains appelaient barbares
Nos grands ancêtres Africains.
Barbares, berbères, c'est le même mot, à peine déformé.
Comme tous les envahisseurs, ils appellent barbares
Les peuples qu'ils oppriment, tout en prétendant les civiliser.
Ils nous appellent barbares, pendant qu'ils pillent notre pays.*

Extrait .

A Sedrata .

- (250) - Lettre à Ali Zamoum, envoyée de Sedrata où Kateb résidait chez sa soeur
Dans un douar sans eau et sans électricité pour la rédaction d'un scénario de film sur la révolution agraire. 1973.



LE CADAVRE ENCERCLÉ - 1954
ou les débuts au théâtre

- (48) - Edition originale. *Esprit* n°12, décembre 1954.
- (49) - La troupe de comédiens après la représentation *Cadavre encerclé* au Lutèce, Paris 1959. Une photographie.
- (50) - *Le Cadavre encerclé* - Renée Saurel "Les temps modernes", n° 159/160, mai - juin 1959. (article sur la présentation au Lutèce)
- (51) - *Le Cadavre encerclé*. C.Boumiquet *Esprit*, n°274, juin 1959.
- (52) - Kateb Yacine a surpris Tunis avec ses *cadavres*. *El Moudjahid*, 28 novembre 1967.
- (53) - Livret de scène et résumé en arabe pour la représentation par la troupe du Théâtre National Algérien (TNA) ; mise en scène de Mustapha Kateb Alger, 1970
- (54-55) - Dépliant programme et une affiche TNA, 1970



Dans la gueule du loup

Alors commence le long voyage. D'abord une vie difficile en France où il fait plusieurs "métiers" : garçon de ferme en campagne (avec Malek Haddad), manoeuvre, maçon, électricien... Il fait la connaissance de M'hamed Issiakhem à Paris.

Grâce à des amis qui lui procurent en 1954/55 le gîte, il peut alors se consacrer aux oeuvres dont il porte en lui l'ébauche depuis longtemps "Le cadavre encerclé", "Nedjma".

(45)

(46) - A l'instar d'un match sanglant. "Simoun", n° 08, avril 1953.

(47) - Un rêve dans un rêve. "Terrasses", juin 1953, (première version de ce texte)

Juin 1950 Mort du père de Kateb

Il le laisse seul avec deux soeurs de 13 et 15 ans (Ounissa et Fadéla) et sa mère malade à sa charge. Chômeur puis docker à Alger en 1952, il finit par repartir en France.

« Je me souviens qu'à cette époque, mon père étant mort, j'habitais avec ma mère, mes deux soeurs, ma tante, mes deux cousines et je gagnais très peu d'argent ; donc on vivait d'acrobaties, j'étais terriblement endetté dans le quartier... je ne pouvais plus rentrer chez moi ; et quel chez moi ? C'était encore une cave ; La situation était difficile et j'ai eu un conflit avec le journal. Heureusement un camarade m'a fait entrer chez les dockers...

Chœur :
Et nous sommes six mille

Coryphée :
Six mille sans travail

Chœur :
Six mille dockers occasionnels...

Coryphée :
Dans la seule ville d'Alger

Chœur :
Il en arrive tous les jours

Coryphée :
Tous les jours, tous les jours

Dans la gueule du loup

La mère

*Je suis né d'une mère folle très géniale.
Elle était généreuse, simple, et des perles coulaient de ses lèvres. Je
les ai recueillies sans savoir leur valeur. Après le massacre (8 mai
1945) Je l'ai vue devenir folle. Elle, la source de tout. Elle se jetait
dans le feu, partout où il y avait du feu. Ses jambes, ses bras, sa
tête n'étaient que brûlures. J'ai vécu ça, et je me suis lancé tout droit
dans la folie d'un amour, impossible pour une cousine déjà mariée.*

*Les silences de mes pères poètes
Et de ma mère folle
Les sévères regards ;
Les pleurs de mes aïeules amazones
Ont enfoui dans ma poitrine
Un coeur de paysan sans terre
Ou de fauve mal abattu.
"KEBLOUT ET NEDJMA"*

La mère

*En souvenir de celle qui me donna le jour
La rose noire de l'hôpital
Où Frantz Fanon reçut son étoile en plein front
Pour lui et pour ma mère, la rose noire de l'hôpital
La rose qui descendit de son rosier
Et prit la fuite*



(6) Mère de Kateb

La mère de Kateb Yacine

La chambre verte se trouvait à moins d'un coup de fusil du tribunal. C'était là que venaient festoyer, faire escale, mourir ou accoucher, naître, tomber malade, d'innombrables parents, alliés et visiteurs entre les quatre murs irréguliers menaçant ruine, religieusement passés au vert par les soins de la veuve maîtresse de céans qui était notre tante à tous, car mon père et ma mère étaient cousins germains, et à plus d'un degré...

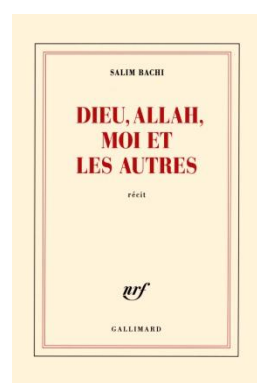
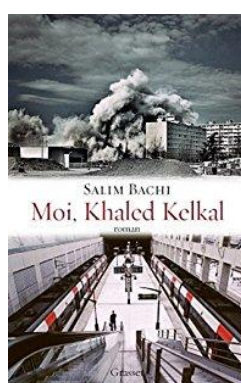
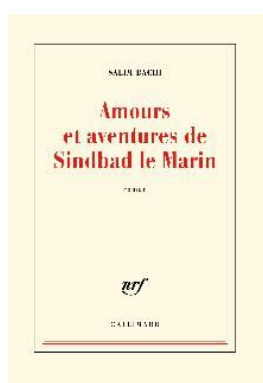
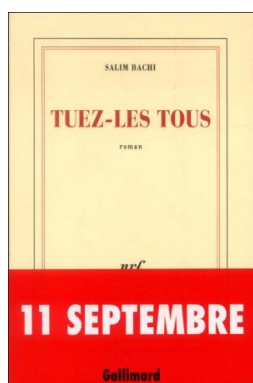
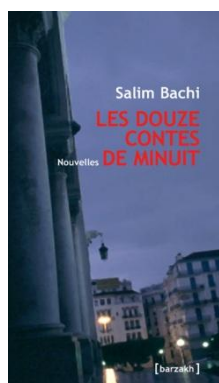
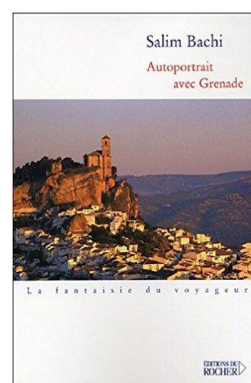
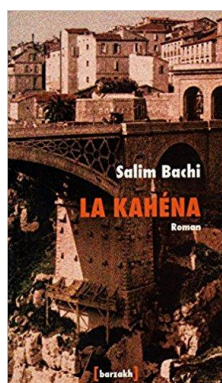
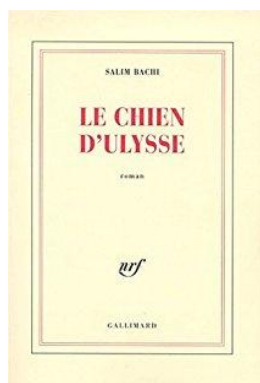
(3) - Maison natale de Kateb Yacine



12

La maison de Kateb Yacine

Ouvres de Salim Bachi



"TUEZ-LES TOUS" DE SALIM BACHI

Dans la tête d'un kamikaze

D'emblée, Salim Bachi place son nouveau roman *Tuez-les tous* sur le terrain de la polémique et des peurs de l'Occident. Des peurs inavouées qui couvrent depuis les croisades et la chute de Grenade. *Tuez-les tous* est une injonction sortie tout droit du cerveau d'un illuminé saoudien, chef de l'organisation, qui campe sur les hauteurs de Kandahar, le fief des moudjahidine afghans qui ont vaincu avec l'aide de Dieu les mécréants venus de Russie. Pour exécuter cette sentence, l'argent aidant, il formera un commando performant qui pourrait braver la mort pour la suprême récompense. Le chef des kamikazes est un jeune étudiant en physique nucléaire, déçu par l'Occident et son ex-femme qui n'a même pas voulu garder le fruit de ses entrailles. Sa vie

bascule dans l'horreur le jour où il l'accompagna à la clinique pour se faire avorter. À partir de là, le roman dont le déroulement est presque linéaire devient comme une marche funèbre vers l'inexorable et un parcours vers le chaos. Le chef des kamikazes quittera la France et transitera par l'Andalousie, histoire de se ressourcer aux confluent de l'une des plus grandes civilisations connues au Moyen-Âge. Cadix, la ville blanche, donnera naissance à San Juan, c'est le pseudonyme qu'il prendra, avant d'aller subir une formation de pilote aux États-Unis. Grâce à une plume trempée dans les tonalités de l'ampleur de la tâche qui attend les kamikazes en devenant de plus en plus acerbe et violente, on découvre les états d'âme de ce jeune

chercheur en physique nucléaire. Parfois, le lecteur pourra se demander de façon légitime comment un tel jouisseur a pu succomber aux thèses du rigorisme religieux pour en devenir l'un des instruments les plus dévastateurs. L'exemple qui va illustrer cette tartuferie sera donné par la dernière nuit, avant d'aller percuter les deux tours new-yorkaises, le 11 septembre 2001, en la passant entre ivresse et luxure. Dans ce roman court, Salim Bachi, avec une écriture au cureteur, ravive les peurs de l'Occident et place le discours intérieur de son personnage principal dans la perspective des nouvelles guerres de religion que des illuminés obnubilés par un passé mythique essayent de ressusciter.

SILIMANE AÏT SIDHOUM



Liberté 08-02-2006

À VRAI DIRE

SALIM BACHI. ÉCRIVAIN

Le rythme intérieur de l'écriture

Un des plus brillants écrivains de sa génération. Bourse Goncourt pour son premier roman et autres distinctions. Une écriture riche et maîtrisée. Propos à l'occasion de l'édition de son dernier livre en Algérie.

Propos recueillis par Ameziane Ferhani

La littérature a sans doute affaire à des «états d'urgence», mais elle ne peut les traiter que par les voies de la littérature.

Depuis quand n'êtes-vous pas revenu en Algérie ? Une émotion particulière ? Une appréciation des changements ? Je ne suis pas venu depuis 1999 où j'avais séjourné à Annaba. Mais, Alger, cela remonte à 1997. Dix ans finalement ! Une partie de ma famille y vit. Sinon, mes souvenirs de cette ville sont liés à des courts séjours espacés dans le temps. Dans les années 1990, il fallait venir ici pour le visa et le souvenir qui m'est resté est celui de la queue devant le consulat de France ! Que dire, sinon, c'est un peu brusque - je viens juste d'arriver et je n'ai pas vu grand-chose encore.

Avez-vous une idée de votre lectorat algérien ? Franchement, non. En France, je sais que j'ai, en moyenne, 3000 ou 4000 lecteurs par livre. Justement, c'est l'intérêt de les publier aux éditions Barzakhi, en espérant avoir un lectorat en Algérie. Sinon, je suis bien incapable de savoir quel est mon lectorat actuel ici. Je ne dispose pas d'informations. Pour l'instant, j'espère être lu et c'est déjà important pour un écrivain ! En fait, quand j'écris, je ne m'interroge jamais sur les gens qui me liront. Je n'écris pas en fonction d'un public attendu. Bien entendu, après, je rencontre mes lecteurs lors des dédicaces, des salons littéraires, etc. Il y a aussi ce qui m'est retourné par le biais de la presse. Mais, même ainsi, je suis incapable de savoir qui ils sont vraiment.

Votre écriture a souvent été qualifiée de lyrique, voire de théâtrale, et là, plutôt shakespearienne. Vous vous dites fasciné par le rythme des mots, la scansion, etc. Quand vous écrivez, vous réalisez-vous à haute voix ?

Quand j'ai écrit mon premier roman *Le Chien d'Ulysse*, j'avais besoin de relire à haute voix pour m'assurer que les phrases et le rythme tenaient. Maintenant, je ne le fais plus. Je relis, certes, mais je n'ai plus besoin de le faire à haute voix. C'est plus un rythme intérieur, surtout dans *Tuez-les tous* qui est un livre très rythmé, en français, du moins, car, je ne sais pas ce que ça donne dans la traduction en arabe.

Parlons de ce roman qui se passe dans la tête d'un des kamilkazes du 11 septembre. Comment l'avez-vous construit ? En travaillant sur documentation ou à partir d'une pure émotion d'un ressenti ?

Au départ, je voulais écrire sur le 11 septembre. Je trouvais que c'était important de le faire en tant qu'écrivain. Ensuite, j'ai commencé à prendre des notes sur ce qui s'était passé ce jour-là, à New-York, et le livre a vraiment démarré à partir de ces quelques notes. Puis, j'ai suivi le personnage et j'ai écrit très vite, en trois semaines ou un mois. C'est le livre que j'ai écrit le plus vite. En fait, ça a été une émotion et, d'une certaine manière, un cri de colère, quelque chose à la limite de la littérature vraiment mais qui, je l'espère, reste de la littérature.

En tout cas, cela semble avoir été pris comme ça. Il n'y a pas eu de polémique, ni dans le public ni dans la critique, mais plutôt de la compréhension...

Oui, et j'en suis content car je craignais, au début, que cela ne soit pas le cas. Cela dit, la réception non plus n'a pas été extravagante. Il y a eu aussi, à mon avis, une certaine distance du public, une timidité de la critique. Mais je la comprends, ce n'est pas un livre facile.

Le sujet ne l'est pas non plus. Dans *La Kahena*, le patrimoine littéraire algérien vous a servi en quelque sorte de décor littéraire. Était-ce un besoin d'enracinement par rapport à une filiation culturelle ou, disons, un acte spontané coulant de source ?

Un peu des deux, en fait, car, ce qui ressort de ce livre, c'est qu'il y a une tradition algérienne littéraire et qu'elle est encore vivante. Il s'agissait, par ailleurs, d'écrivains qui ont écrit dans les années 1940 et 1950 jusqu'à 1960, et je parlais de cette période dans le roman. Il y a aussi *Le Gran magique* de Taos Amrouche qui remontait à plus tard encore par ses sources. Comme je ne connaissais pas ces périodes, j'ai voulu les reconstruire à partir de ces écrivains, Dib, Feraoun, Kateb Yacine à propos du 8 mai 1945, par exemple, et même Camus pour mon personnage, le colon Louis Bergagna. C'était aussi pour moi une bonne manière de parler de ce patrimoine très riche, de ces contes kabyles, de la littérature moderne algérienne. Donc, il y a eu vraiment un travail d'enracinement de ce livre dans la littérature algérienne et, en même temps, un hommage à ces écrivains.

Dans les générations suivantes d'écrivains algériens, vers où se portent vos attentions de lecteur ? Je lis ce que font les autres, c'est sûr. J'essaie de lire les jeunes auteurs comme Sofiane Hadjadj, ou alors Makh Chahel et Yassin Khadra. Pour me tenir au courant. Je ne lis pas tous leurs livres, je le précise, mais c'est important pour moi de savoir ce qu'ils font et de me

situer, ainsi, par rapport aux autres d'un point de vue littéraire.

Une grande érudition apparaît dans vos livres. Comment vous devinez grand lecteur. Vous êtes né en 1971, Algérie, et vous avez fait l'école fondamentale qui n'est pas connue pour inciter à la lecture...

J'ai fait toutes mes études dans le système éducatif algérien, hormis la période du collège dans un établissement français, mais mon lycée et l'université étaient algériens et j'ai fini par une licence de lettres. Ma passion de lecture est surtout redevable à ma famille. Il y avait de livres à la maison et j'ai commencé à lire comme ça poussé par l'appel de cette présence. J'ai toujours lu depuis l'âge de 10-11 ans, beaucoup lu, en fait. Mais plus on écrit, moins on lit. Depuis que je fais moi-même des romans, j'en lis moins. C'est peut-être paradoxal mais c'est ainsi. Auparavant, j'avais une découverte : entreprendre, l'envie d'apprendre à écrire à travers les livres des autres.

Par rapport à ces années tragiques en Algérie, vous avez tenu à vous démarquer de ce que vous qualifiez de «littérature de l'urgence». Mais, en même temps, vos romans sont en plein dans l'actualité. Entre urgence et actualité, où situez-vous la démarcation ?

Pour moi, c'est en fonction du travail littéraire que j'établis la délimitation ou démarcation. Est-ce que le livre, en dehors d'une actualité, est porteur d'une esthétique, d'un ouvrage littéraire ? S'il n'est pas riche littérairement et qu'il ne comporte surtout qu'un témoignage, c'est juste un témoignage mais pas un roman. Ce qui m'a toujours dérangé dans la notion de «littérature de l'urgence», c'est que, parfois, au nom du témoignage, on passait sur un travail littéraire qui n'était pas fait en réalité. J'estime que nous sommes tenus de parler de ce qui se passe parce que nous sommes plongés dans un contexte historique qui nous concerne. La littérature a sans doute affaire à des états d'urgence, mais elle ne peut les traiter que par les voies de la littérature.

Il arrive que les écrivains entrent directement dans le champ politique. On l'a vu avec Boudjedra pour *Les Fils de la haine*, Sansal avec *Poste restante* et, récemment, Khadra avec un pamphlet dans un journal espagnol. Qu'en pensez-vous ?

Je pense qu'ils agissent ainsi en tant que citoyens et que c'est remarquable. Il n'y a pas de honte à cela. C'est important que des personnes qui écrivent et pensent interviennent dans le débat politique. À mon avis, ça ne gêne ni leur travail littéraire ni ne l'embellit, d'ailleurs. C'est quelque chose qu'un écrivain fait à côté de son écriture. La politique, à mon sens, n'a rien à voir avec le travail littéraire. Mais, en tant que citoyen, on a le droit de dire ce que l'on pense d'une situation donnée. Est-ce que cela interfère sur l'écriture romanesque ou autre ? Cela dépend des écritures, des auteurs. Mais les écrivains que vous venez de me citer sont quand même connus pour travailler sur le texte et pour porter la littérature en eux.

Je trouve triste qu'on ne veuille pas écouter aussi une parole politique. Celle-ci est toujours discutée, bien sûr. Toute parole, toute littérature ou tout écrit est discutable. C'est là qu'il faut être capable d'accepter une parole donnée. Ce qui est triste, c'est qu'elle n'arrive pas à destination, qu'elle soit censurée ou que l'auteur aussi n'accepte pas la critique qui peut lui être retournée.

Après *Les Douze contes de minuit*, sur quel jour va se lever votre travail littéraire ?

En fait, le prochain est un petit livre sur Rome parce que, pendant un an, j'ai été pensionnaire de la villa Medicea et j'avais un contrat avec un éditeur pour écrire un livre sur l'histoire romaine qui doit sortir en 2008. Il traite de la République de Rome vue avec un peu de dévotion par un Algérien, un descendant de Numidie et, d'une certaine manière, de Romains parce que *trino*, la Numidie a aussi été Rome. Il ne faut pas oublier qu'il y a eu des empereurs romains d'origine berbère. C'est dans Rome vue du côté de l'Algérie.

C'est bien connu, tous les écrivains y méritent, même les autres.

A.F.



PHOTO: D. IL

BIO-EXPRESS

Né en 1971 à Annaba, Salim Bachi a commencé à écrire depuis l'adolescence. Après une licence de lettres en Algérie, il se rend en France, en 1977, pour y poursuivre ses études. Il y demeure une année. En 1996, il s'installe à Paris. Son premier roman, *Le Chien d'Ulysse*, publié en 2001 aux éditions Gallimard, a reçu un accueil élogieux de la critique et lui a valu la Bourse Goncourt du premier roman ainsi que la bourse du prince Pierre de Monaco et celle de la Découverte. En 2003, il publie *La Kahena* (Prix Tropiques 2004), puis, en 2006, *Tuez-les tous*, portant sur les attentats du 11 septembre. Dans ces premiers romans, il a construit une ville imaginaire, Cyrtha, symbole évident de l'Algérie. En 2005, il publie aux éditions du Rocher *Autoportrait avec Grenade*, autofiction basée sur un séjour en Andalousie. Son recueil de nouvelles *Les Douze contes de minuit* (Ed. Gallimard, 2007) achève le cycle de Cyrtha. Il est réédité quasi simultanément en Algérie par les éditions Barzakhi qui ont déjà édité la traduction en arabe de *Tuez-les tous*.

Interview El Watan 7 juin 2007

SALIM BACHI. AU CENTRE D'UNE BRÛLANTE ACTUALITÉ

Terrorisme international et littérature

Par Sofiane Hadjadj

Il faudra s'y faire. Il y aura, à l'avenir, de plus en plus de livres (romans, essais philosophiques, enquêtes journalistiques...) qui tenteront de raconter, décrire, ou comprendre ce qui s'est passé le 11 septembre 2001. On pourrait alors, presque considérer que, *Furie*, le roman de Salman Rushdie, paru... le 11 septembre 2001 était le point de départ de cette lame de fond. Le romancier indo-britannique y racontait les péripéties d'un homme, Malik Solinka, professeur à la dérive nouvellement installé à New York, fasciné puis submergé par la violence de cette ville. Déjà, l'hallucination et la rage passaient en force pour annoncer l'Apocalypse : la fin de notre époque et de notre monde voués à la destruction totale. Voilà donc que Salim Bachi — un des écrivains algériens les plus intéressants et d'une discrétion absolue — s'y met à son tour. Le titre de son dernier roman, paru ce mois-ci, *Tuez-les tous !*, claque dans l'air empesté de nos incertitudes comme un fouet. C'est un court roman, alerte et enragé, fluide pourtant, construit sur le mode du délire jusqu'au dénouement que l'on pressent inéluctable.

L'argument du roman de Salim Bachi est d'une simplicité édifiante. Il rapporte la dernière nuit d'un des 19 kamikazes du 11 septembre 2001. Un homme, que l'on pressent jeune, est prostré dans sa chambre d'hôtel à Portland, tout au nord-est des États-Unis. L'angoisse le gagne petit à petit tandis que se rapproche l'heure fatale où il devra s'embarquer pour re-



Salim Bachi : en prise avec le réel

joindre Boston, puis de là, prendre un avion pour Los Angeles qu'il devra, avec ses quatre autres complices, dérouter sur New York et crasher sur une des «deux tours les plus orgueilleuses de l'humanité». Nous ne saurons pas grand-chose de lui, à peine quelques bribes d'une histoire presque banale, qui surgit sous la forme de reminiscences, d'images convoquées puis congédiées brutalement.

Il s'appelle Seif El Islam. Un nom d'emprunt qui a succédé à la perte de son identité, lorsque brillant étudiant en chimie à Paris, après avoir tenté de vivre une vie normale, et par la suite d'une série de petites perturbations anodines il est en proie à la dissolution lente et inexorable de son moi. Il se retrouve rejeté, banni et bientôt clandestin, victime d'un système qui le pousse à bout. Alors, l'«Organisation» le recueille. L'Organisation est une puissante machine de l'ombre, qui récupère toute la colère des laissés-pour-compte, des mé-

contents, de tous ceux que l'Occident arrogant n'a pas voulu entendre. L'Organisation se charge de tout pour eux, pourvoit à leur subsistance, leur redonne un horizon d'espérance. Oui, pour tous, il y aura un autre monde, plein de joies infinies, pour peu que tous consentent à détruire le Grand Satan d'aujourd'hui : l'Amérique. Dans sa chambre d'hôtel, Seif El Islam s'agit, il se souvient de son enfance à Cyrtha — cette ville mythique à laquelle Salim Bachi a donné vie lors de ses deux premiers romans, *Le Chien d'Ulysse* et *La Kahéna* — et des leçons de sagesse de son père, il se souvient des montagnes de Kandahar où il rencontra le Grand Maître, ce «Saoudien efféminé» et où il paracheva sa formation d'apprenti terroriste, il se souvient encore d'un séjour en Andalousie, au frais de l'Organisation, et de la visite lumineuse de l'Alhambra. Les visions se succèdent, s'entrechoquent, s'entremêlent en un magma suffocant. Seif El Islam tente de se calmer par un bain chaud, convoque les versets coraniques qui ne sont plus rien pour lui, sinon des formules à peine incantatoires. Il doute. Et si cette entreprise n'était rien d'autre qu'un mauvais rêve ? Et si tout cela ne signifiait rien, mais vraiment rien ? Rien, sinon le vide et la béance du Monde ? Et puis le Coran, le maître-livre, ne dit-il pas que «Celui qui a tué un homme qui lui-même n'a pas tué (...) est considéré comme s'il avait tué la terre entière» ? Alors Seif El Islam sort dans les rues froides et anonymes de Portland. Il veut tout oublier, ne serait-ce que l'espace de quelques heures. Il hèle un taxi. Se retrouve dans une gigantesque boîte de nuit, un de ces lieux de perte qu'affectionne

l'Occident. C'est une répétition de la descente aux enfers. Les visions qui s'offrent là sont de plus en plus noires, dantesques. Il est là, avec sa carte de crédit qu'il fait jouer entre ses mains et qui attire le regard des femmes. L'alcool, la drogue, le sexe sont les seigneurs de ce monde. Puis, Seif El Islam croise une femme, un oiseau perdu, qui s'accroche à lui comme on s'accroche au diable, qui voudrait l'aimer et qui le suit jusque dans sa chambre d'hôtel. Mais lui ne peut pas l'aimer, ne peut plus aimer, c'est trop tard. Tout est trop tard. L'écriture de Salim Bachi, nerveuse et économe, rend compte brillamment de toutes ces atmosphères, des pensées contradictoires qui visitent son personnage. C'est une écriture de la récurrence et des obsessions comme «le roulement de tambour d'une machine à laver» ou «le roulement de l'eau d'une cuvette de toilette» dans laquelle son personnage jette sa carte de crédit, lien symbolique qui l'unissait au monde occidental. Entrelaçant habilement des extraits du Coran et du Hamlet de Shakespeare — ce monument d'ambiguïtés et de contradictions où les apparitions de fantômes et les hallucinations du Prince Hamlet forment un indéchiffrable et fascinant chaos —, son récit avance inexorablement vers la fin effroyable, vers la destruction complète de la Cité de toutes les iniquités. Vers la mort. «Mais ne dites pas de ceux qui sont tués dans les chemins de Dieu qu'ils sont morts, non, ils sont vivants.» Ainsi soit-il.

S.H.

Salim Bachi, *Tuez-les tous ! Roman*, Ed. Gallimard, 2006.

El Watan 19 janvier 2006

HAJIAR BALI
Auteure



C'est quoi, être algérien aujourd'hui ?

Le directeur éditorial explique une grande expérience en France et en Algérie. L'identité, qui rendra entre les mains des provinciaux et des algériens - et tous moyens de ses opposés - politiques à pouvoir saisir les circonstances.

Se reconnaître dans chaque Algérie

On a une Révolution, des montagnes, le Sahara, la mer. Tour pour faire quelque chose de normal, de viable. On a aussi un drapenu, du pétrole : de quoi justifier un débat sur l'identité algérienne. Beurh.

Il faut être clair : si vous êtes à l'étranger et que vous rencontrez un Algérien, vous ne pouvez pas lui dire : "Bonjour, comment ça va ?" et il vous dira : "C'est normal, de viable". Vous savez, c'est différent, et il faut que vous le sachiez. On a aussi un drapenu, du pétrole : de quoi justifier un débat sur l'identité algérienne. Beurh.

VISION ABSOLUTISTE

Vous connaissez les discours de droite qui ont été entendus ces dernières années ? Ils ont été entendus par un certain nombre de personnes. Ils ont été entendus par un certain nombre de personnes. Ils ont été entendus par un certain nombre de personnes.

ALMOKHTAR AG MOHAMED. Enseignant

C'est une fierté de me dire que je suis dans un pays qui sait d'où il vient

Une Algérie qui se veut totalement indépendante, qui ne dépend pas de qui elle est. Une Algérie qui se veut totalement indépendante, qui ne dépend pas de qui elle est. Une Algérie qui se veut totalement indépendante, qui ne dépend pas de qui elle est.

SALIM BACHI. AUTEUR

Vivre au pluriel

Après avoir été Algérien, c'est vivre au pluriel. Être capable de se définir, Méditerranéen et Occidental. De la même manière, je suis aussi moi-même. Salim Bachi, le produit d'une histoire singulière qui échappe à toute qualification identitaire. Je suis un homme libre. Je rends à terre.

YAHIA BOUNOUAR. Directeur de Radio Kalima Algérie

La limite de la schizophrénie

La question est de savoir si l'Algérie est un pays qui sait d'où il vient. C'est une question qui se pose. C'est une question qui se pose. C'est une question qui se pose.

NORDINE AZZOUL. Journaliste

Guetter la date d'expiration de mon visa

Après avoir été Algérien, c'est vivre au pluriel. Être capable de se définir, Méditerranéen et Occidental. De la même manière, je suis aussi moi-même. Nordine Azzoul, le produit d'une histoire singulière qui échappe à toute qualification identitaire. Je suis un homme libre. Je rends à terre.

Printemps 1980

Le président Chadli Bendjedid a été élu. C'est une victoire pour le peuple algérien. C'est une victoire pour le peuple algérien. C'est une victoire pour le peuple algérien.

Printemps 49

Une déclaration du comité fédéral de France affirme l'identité berbère de l'Algérie. C'est une victoire pour le peuple algérien. C'est une victoire pour le peuple algérien. C'est une victoire pour le peuple algérien.

Automne 1979

Important mouvement de grève au centre universitaire de Tizi Ouzou. C'est une victoire pour le peuple algérien. C'est une victoire pour le peuple algérien. C'est une victoire pour le peuple algérien.

Printemps 69

La naissance de l'Académie berbère à Paris. C'est une victoire pour le peuple algérien. C'est une victoire pour le peuple algérien. C'est une victoire pour le peuple algérien.

PARUTION LE DERNIER ROMAN DE SALIM BACHI

«Moi, Khaled Kelkal»

Comment devient-on l'ennemi public numéro Un ?

Cette fiction emprunte à la réalité historique son déroulement implacable, où l'on voit les drames individuels et collectifs se muer en tragédie



PHOTOS: B. R.

Le nouveau roman de Salim Bachi, intitulé *Moi, Khaled Kelkal*, se lit comme une biographie romancée de celui qui fut désigné, dans les années quatre-vingt dix en France, comme l'ennemi public numéro un. C'est un exercice littéraire qui réussit bien à l'un des meilleurs auteurs algériens qui avait déjà fréquenté cette thématique. On se souvient de *Tuez-les tous*, où il raconte le parcours d'un des participants aux attentats du 11 septembre 2011 de New York. Avec cette toute nouvelle livraison, c'est l'âme du jeune de la banlieue lyonnaise qui a mobilisé toutes les forces de l'ordre de France, que l'auteur nous propose de pénétrer. Cette fiction emprunte à la réalité historique son déroulement implacable, où l'on voit les drames individuels et collectifs se muer en tragédie. Avec son écriture dépouillée et sèche, Salim Bachi parvient à restituer l'état d'esprit d'un jeune que la société a relégué dans les ténèbres de la bêtise humaine.

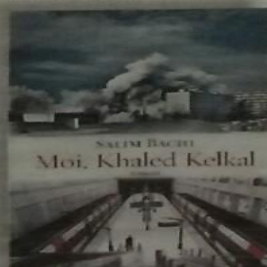
La trame du roman n'est pas linéaire et épouse les contours d'un cerveau torturé par l'incompréhension et les coups durs de la vie. Le narrateur, qui n'est autre que Khaled Kelkal, vadrouille dans sa vie comme un explorateur sans boussole. Les événements se succèdent pêle-mêle dans sa tête, puis une sorte de hiérarchie s'établit par elle-même et permet aux pièces du puzzle de s'agencer. D'emblée, on est au cœur de l'action. L'acte inaugural qui met au monde la dure légende de Khaled Kelkal. Elle va naître au cœur de Paris, dans

où les corps déchiquetés portent les stigmates d'une bombe fabriquée sur le tas, Khaled Kelkal et son compère Mehdi savourent à distance les relets sanguinolents d'une victoire longtemps attendue.

Au fur et à mesure que les souvenirs du premier s'égrenent, le lecteur fait connaissance avec une galerie de personnages atypiques. On apprend que Mehdi est l'artificier attiré des groupes armés intégristes en Algérie. Ses méfaits ont causé des centaines de morts à Alger. Devant l'état des forces antiterroristes qui se resserrent autour de lui, il s'exfiltre en France. Il est chargé d'installer des cellules terroristes à Paris, Lyon et Lille. Il apprend à Khaled Kelkal comment fabriquer une bombe à partir de quelques composants rudimentaires et accessibles. C'est cette rencontre des deux jeunes hommes, Khaled et Mehdi, qui fait entrer en scène Khélif. Il est considéré par Khaled Kelkal comme son maître à penser. Ils se sont connus dans la prison où le futur ennemi public poignait une peine de quatre ans. Une condamnation qu'il a jugée disproportionnée par rapport au délit commis. Khaled Kelkal a osé voler la voiture du président de l'Olympique Lyonnais, puis de l'utiliser comme voiture-bélier pour commettre un vol. Lors de la confrontation avec le patron du club-phare, il se rend compte qu'on ne s'attaque pas impunément aux puissants. L'univers carcéral va l'aguerrir et lui faire perdre toutes illusions sur le genre humain. C'est dans ces espaces clos qu'il commet son premier meurtre : «*Je me souviens que j'ai dû en planter un dans les douches parce qu'il voulait me voler mes pompes, elles lui plaisaient, il en rêvait, mais dans son cas, ce n'était qu'un prétexte, une entrée en matière, alors j'ai trouvé un autre*

damné qui m'a procuré une tige en métal». Ce coup d'éclat l'aide à se faire respecter parmi les autres prisonniers. Après ce qui s'apparente à une grève de la faim, il tombe dans la même cellule que Khélif qui va l'endoctriner et l'initier à une pratique religieuse fondée sur le rejet de l'autre. Khaled Kelkal rejoint rapidement la légion des soldats de la foi prêts à en découdre avec tous les mécréants qui peuplent la terre. Bénéficiant d'une remise de peine pour bonne conduite, il retrouve Khélif qui lui facilite l'enrôlement dans la cellule terroriste de Lyon. Les attentats en France, en exploitant le désœuvrement et l'absence de repères des jeunes de banlieues, aideront à donner un second souffle aux maquis intégristes défaits en Algérie. Il évoque aussi une autre personne qui a compté dans sa vie : sa femme, Linda, qu'il décrit comme le diable incarné. Il l'accuse même d'avoir tout fait pour le séduire afin qu'elle l'épouse alors qu'elle n'aurait été qu'une fille de petite vertu. «*Linda était de cette qualité de femmes qui prolifèrent ici. Je ne les aime pas beaucoup. Ce genre sans opinion suit le troupeau et se fond dans le milieu comme un caméléon*». Il se débarrasse d'elle et repart en Algérie pour prendre le pouls de son pays natal. Son séjour coïncide avec les années noires du terrorisme. Mostaganem et son cousin Faouzi achèvent une bonne fois tous ses espoirs de s'y installer. Faouzi fait tout pour le dissuader et le faire revenir en France. Le dernier épisode de sa vie va se jouer sur l'échec de l'attentat à la bombe qu'il a posée sur la ligne TGV Lyon-Paris. La bonne-bonne de gaz n'explose pas au passage du train. La police scientifique entre en scène et retrouve sa trace grâce aux empreintes digitales. Sentant le danger, il s'enfuit dans les forêts environnantes du Rhône avant d'être abattu sous l'œil des caméras de télévision. Avec le récit de cette histoire d'outre-tombe, l'auteur ne cherche à susciter ni émotion ni compassion, mais juste donner à voir une trajectoire terrible et criminelle en faisant éventuellement réfléchir le lecteur sur sa survéance. Salim Bachi a su restituer avec talent tous les avatars d'une vie tumultueuse et tragique.

Slimane Aït Sidhoum



*Salim Bachi, «Moi, Khaled Kelkal», Ed. Grasset, Paris

Résumé :

Cette thèse se propose d'analyser la thématique de l'héritage et de sa mise en textes dans le champ de la littérature algérienne de langue française à travers les textes de Kateb Yacine et de Salim Bachi. Ces deux auteurs phares appartiennent à deux générations d'écrivains distinctes, pourtant, leurs œuvres ont en partage plusieurs héritages ; à commencer par le legs katébien dans les textes de Salim Bachi ; mais aussi ceux de l'Histoire, de la religion, de la mythologie grecque, de l'oralité et de la culture arabe. Toutefois, ce travail insiste, d'une part, sur les mises en forme de ces legs qui diffèrent d'un auteur à l'autre, et souligne, d'autre part, l'originalité littéraire du style de chacun.

Mots clés :

Littérature algérienne francophone, Kateb Yacine, Salim Bachi, héritages, contextes, mises en textes

Summary:

The purpose of our thesis is to analyse the theme of heritage and writing strategies in Francophone Algerian literature, through the texts of Kateb Yacine and Salim Bachi. Both writers belong to two generations of Algerian literature, however, their works share several legacies; starting with Kateb's legacy in Bachi's texts; but also those from history, religion, Greek mythology, orality and Arab culture. This work insists, on the one hand, on the shaping of these legacies which differ from one author to another, and underlines, on the other hand, the literary originality of each one's style.

Key words:

Francophone Algerian literature, Kateb Yacine, Salim Bachi, legacies, contexts, writing strategies

ملخص :

تسعى هذه الأطروحة إلى تحليل موضوع التراث و استراتيجيات الكتابة لدى الروائيين كاتب ياسين و سليم باشي المنتمين إلى جيلين مختلفين من الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، فالأول ارتبط بالكتابة في الخمسينيات، و الثاني في أواخر التسعينيات، لكن هذا لا يمنع وجود علاقة في استخدام كليهما لاستراتيجيات أدبية في نصوصهما لاسيما فيما يخص تراث كاتب في أعمال باشي، إضافة إلى التراث المرتبط بالتاريخ، و الدّين، و الميثولوجيا الإغريقية، و الشفهية، و الثقافة العربية. لقد قمنا بتحليل الأعمال الأدبية البارزة لهذين الروائيين لإثبات خصوصيّات كلّ كاتب من جهة، و تحديد الأصالة في الكتابة التي يميّز بها كليهما من جهة أخرى.

مفاتيح النص:

الأدب الجزائري الفرانكوفوني، كاتب ياسين، سليم باشي، التراث، سياقات، استراتيجيات الكتابة

TABLE DES MATIERES

<u>INTRODUCTION GENERALE :</u>	01
PREMIERE PARTIE : <u>Textes et contextes :</u>	18

<u>Introduction :</u>	19
<u>A-Kateb Yacine :</u>	21
<u>1-Un regard introspectif :</u>	21
<u>1/1 Nedjma, Le Polygone étoilé et le Cercle des Représailles trois œuvres pour le meme regard :</u> ..	22
<u>a) Nedjma :</u>	22
<u>b) Pièce et son contexte :</u>	23
<u>c) Le Polygone étoilé :</u>	24
<u>2-Un regard tourné vers l'extérieur : L'Homme aux sandales de caoutchouc/ Mandela/Palestine trahie :</u>	25
<u>B- Salim Bachi :</u>	26
<u>1-Un regard introspectif :</u>	27
<u>1/1 Le chien d'Ulysse :</u>	27
<u>1/2 La kahena :</u>	28
<u>1/3 Les Douze contes de minuit :</u>	29
<u>2-Un regard pendulaire :</u>	30
<u>2/1-Amours et aventures de Sindbad le marin :</u>	30
<u>2/2- Autoportrait avec Grenade :</u>	32
<u>3-Un regard tourné vers l'extérieur :</u>	34
<u>3/1- Le Silence de Mahomet :</u>	34
<u>3/2- Tuez-les Tous :</u>	35
<u>3/3 Moi, Khaled Kelkal :</u>	36
<u>4-Pour une pratique commune : symbolisation du contexte historique et spatial ou l'écriture de la récurrence :</u>	38
<u>4/1- Salim Bachi et l'invention d'espaces mythiques :</u>	38
<u>4/2- La récurrence du Chiffre 4 dans Nedjma de Kateb Yacine :</u>	39
<u>a- Les quatre personnages principaux :</u>	41
<u>b-Quatre périodes historiques :</u>	42
<u>c-Quatre ponts :</u>	42
<u>d-Quatre branches de la tribu Keblout :</u>	42
<u>e-Autres récurrences :</u>	43
<u>DEUXIEME PARTIE : Textes, paratextes et intertextes :</u>	51
<u>Chapitre I : Textes et paratextes : analyse titroligique</u>	52
<u>1-Bachi et les titres connecteurs :</u>	56
<u>1/1 Le chien d'Ulysse :</u>	57

1/2La Kahéna :	58
1/3Tuez-les tous :	60
1/4 Le silence de Mahomet :	61
1/5 Amours et aventures de Sindbad le Marin :	62
2- Kateb Yacine : de quelques titres	64
2/1 Nedjma :	65
2/2 Le Polygone étoilé :	69
2/3 Le Cercle Des Représailles :	73
2/4 Vers une intertextualité autarcique	76
2/5 Le théâtre au service de l'universalisme :	78
Conclusion partielle :	81
Une titrologie onomastique :	82
Chapitre II : Textes et intertextes : Pour une intertextualité assumée	84
1- Préliminaire :	84
2- L'influence de Kateb Yacine: une coprésence manifeste :	85
2/1 La citation:	86
2/2 la référence :	94
a- La tribu des Beni Djer :	94
b- l'ancêtre :	96
c- Le Nègre :	97
d- L'oued Djroua :	98
e- L'atmosphère au chantier du village :	98
TROISIEME PARTIE : Textes et mises en textes des héritages distinctifs :	100
CHAPITRE I HERITAGE INDIVIDUEL : Puissance maternelle/puissance paternelle :	101
A-Kateb et la puissance maternelle :	101
1- l'image du père :	101
2- L'image de la mère :	103
B- Salim Bachi et la puissance paternelle :	109
1- Une image maternelle furtive :	110
2- l'image constante du père :	114
Conclusion partielle :	123
CHAPITRE II HERITAGE SPATIAL ET SA MISE EN TEXTE :	125
1- Villes de prédilection :	125

2 -Mise en texte des espaces :	133
2/1- Actantialisation de l'espace :	135
2/2 Villes pièges :	138
QUATRIEME PARTIE : HERITAGE MONDE :	141
CHAPITRE I : HERITAGE GREC ET SES MISES EN TEXTES :	142
1-Le legs grec chez Kateb Yacine :	142
1/1 Les formes explicites du legs grec :	143
a) Le chœur dans le théâtre :	143
b) Lakhdar/Prométhée :	145
1/2 Les formes implicites du legs grec :	148
a) l'île des Lotophages :	148
b) Une structure au service du legs grec :	150
2- Le legs grec chez Bachi :	152
2/1 Les références explicites :	154
a- Ulysse :	155
b- Samira : une Hélène de Troie ?	156
2/2 Les intertextes implicites :	158
a- L'espace Cyrtha :	158
b- Autres allusions :	166
2/3 Amours et aventures de Sindbad le Marin : des sources hellénistiques en abondance :	168
a- Les références explicites :	168
b- Les allusions subtiles :	170
1) Le voyageur et son chien :	170
2) Ulysse alias Sindbad :	173
La transposition d'Ulysse :	176
Conclusion partielle : le plurivocalisme des allusions :	178
CHAPITRE II : L'HERITAGE RELIGIEUX :	181
1- Chez Kateb Yacine :	181
2- Chez Salim Bachi :	185
2/1 Religion et terrorisme :	185
a- Des personnages dévalorisants :	186
b- deux œuvres : un même profil dans <i>Tuez-les tous et Moi</i>, <i>Khaled Kelkal</i> :	187
c- la nature des versets coraniques convoqués :	191

d-une vision erronée :	193
2/2 D'autres œuvres pour une autre vision de l'islam :	193
a-La nature des versets convoqués:	197
b-Amours et aventures de Sindbad le marin et le legs religieux :	198
Conclusion partielle :	203
CHPITRE III : Héritage oral et sa mise en textes :	205
1-Chez Kateb :	205
1/1 les proverbes et les chansons :	207
1/2 les rites pour l'oralité :	209
a) Le Vautour :	213
b) La magie :	215
c) Le bain « purificateur » :	216
d) Si Mokhtar : porte-parole de l'oralité :	219
2-Chez Bachi :	228
2-1 Le conte pour une « écriture » de l'oralité :	229
a-Dans <i>La Kahéna</i> :	229
a-1 Une transposition par le sexe :	234
b- Dans <i>Amours et Aventures de Sindbad le Marin</i> :	235
b-1 Sindbad, le coryphée de l'oralité:	237
b-2 la coprésence : une autre forme au service de l'oralité :	252
b-3 L'Univers des <i>Mille et Une Nuits</i> :	255
Shéhérazade et Shâhriyâr :	255
Le schéma du conte :	258
Conclusion partielle :	259
CHAPITRE IV : MISE EN TEXTES DE L'HERITAGE HISTORIQUE NATIONAL ET TRANSNATIONAL :	261
1) l'historicité grâce aux figures légendaires :	261
2) : Abdelkader et Jugurtha les garants de l'histoire :	262
3) La Kahéna e(s)t La Femme sauvage :	272
4) Kateb Yacine-Salim Bachi : un hommage croisé :	274
5) La mise en textes des figures historiques :	278
a- la condensation :	279
b- La valorisation :	280
c- Les ancêtres / personnages fictifs : relation conflictuelle :	281

<u>Figures légendaires sans frontières :</u>	284
<u>CHAPITRE V : L'HERITAGE ARABE ET SA MISE EN TEXTES :</u>	289
<u>1) Les réminiscences d'un héritage arabe :</u>	291
<u>2) Les Béni hilal au service du legs arabe :</u>	294
<u>Conclusion partielle : Quand L'hypertextualité devient fidélité :</u>	300
<u>1 La démystification de Nedjma :</u>	301
<u>2 Eclatement du noyau central :</u>	303
<u>a-Rachid alias Sindbad:</u>	304
<u>b- Si Mokhtar/Rachid et Sindbad/Le Dormant : étranges tandems :</u>	305
<u>c-Mourad chez Kateb et Bachi : un prénom identique pour des rôles multiples :</u>	306
<u>d-Lakhdar et Mustapha / Hamid Kaïm et Ali Khan : l'amitié en duo</u>	307
<u>3- L'Aigle chez Bachi ou le dépositaire du secret des origines :</u>	309
<u>Conclusion :</u>	311
<u>CONCLUSION GENERALE :</u>	313
<u>BIBLIOGRAPHIE GENERALE :</u>	319
<u>ANNEXES :</u>	327
<u>RESUMES :</u>	343