

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Les Frères Mentouri Constantine 1
Faculté des Lettres et des Langues
Département lettres et langue françaises

N° de série : 30/D3c/2019

N° d'ordre : 02/FR/2019

THÈSE

Pour l'obtention du diplôme de
DOCTORAT LMD
Spécialité: Littératures de langue française
Option : Littératures française et francophone

Voyages, mémoire et identité *chez Assia Djebar et Salim Bachi*

Présentée par :
Halima Yousra LOKORAI

Sous la direction de :
Pr. Nedjma BENACHOUR

Jury :

Président : Pr. Ali-Khodja Jamel Université Constantine les Frères Mentouri

Rapporteur : Pr. Benachour Nedjma Université Constantine les Frères Mentouri

Examinatrices :

-Pr. Logbi Farida, Université Constantine les Frères Mentouri

-Dr. Ourtirane Ramdane Souhila Maître de conférences A, Université A. Mira, Béjaïa

-Dr. Krim Nawel Maître de conférences A, Université Alger 2.

Année universitaire: 2018-2019

Dédicaces

À ma mère, véritable source de vie

Au nouveau venu dans la famille, véritable source de joie

Et à Madame Benachour, un modèle, un mentor, une source d'inspiration.

Remerciements :

Mes remerciements vont tout d'abord à mon encadreur le Professeur Nedjma Benachour pour m'avoir guidée tout au long de ce périple scriptural. Sans ses conseils, sa patience et sa bienveillance, je ne serai certainement pas arrivée à bon port.

Je remercie également l'ensemble des enseignants qui m'ont orientée durant mon cursus universitaire et qui m'ont donné l'envie d'avancer en dépit des obstacles. Grâce à leurs orientations constructives, à leurs suggestions critiques, à leur générosité scientifique, j'ai pu accomplir la tâche qui m'a été confiée.

Enfin, je remercie du fond du cœur tous ceux qui m'ont soutenue, de près ou de loin : je pense ici à ma famille, à mes amis et à mes collègues.

Plume d'aigle

Je frôle la douceur d'une plume d'aigle

Pour me rappeler d'où je viens

Je suis partie de très loin

Pour arriver jusqu'à moi

J'avais pourtant très peur

J'entends encore mon souffle court

Qui courait dans tous les sens

Rita Mestokosho, *Née de la pluie et de la terre.*

Introduction générale :

Les récits de voyage existent depuis la nuit des temps et sont devenus une source intarissable fort privilégiée de la littérature. Depuis l'Antiquité, des écrivains font vivre à leurs personnages des aventures multiples marquées du sceau de la mobilité. L'*Odyssée* et l'*Illiade*¹ d'Homère font partie des premiers textes à inscrire cet intérêt viscéral pour le voyage. Ulysse, roi d'Ithaque, devient dès lors l'archétype du voyageur qui par choix ou par contrainte est amené à parcourir le monde. Dans sa découverte de l'inconnu, il accède à des lieux aussi merveilleux qu'inquiétants où l'exotisme est rejoint par le danger. Son aventure témoigne de la nature même de l'homme : une prédisposition à l'exploration :

*[...] le propre de l'humain est d'ouvrir constamment son espace. L'espace de l'humain n'est pas une niche finie, la manière animale, mais un monde indéfiniment extensible. Homo sapiens est la première espèce qui ait décidé d'explorer l'infini.*²

Dans *Le Héros aux mille visages*³, le mythologue américain Joseph Campbell rappelle que l'aventure, transperçant le voile du connu, est un passage dans l'inconnu. Ce dernier est difficile d'accès et le risque est grand de s'y hasarder. Cependant « pour quiconque possède savoir-faire et courage⁴, le danger s'estompe. Le voyage serait alors une expérience singulière qui permet de porter un regard impressionnant sur le monde. La littérature, à travers les genres, permet l'inscription d'aventures viatiques passionnantes mais aussi une rencontre : celle du voyageur et du lecteur, de l'*homo viātōr*⁵ et de l'*homo lēctōr*⁶. Jean-Paul Sartre le souligne dans *Qu'est-ce que la littérature*⁷, l'objet littéraire est une toupie singulière qui n'existe que dans le mouvement ; elle se révèle et dure grâce à un acte concret nommé lecture⁸.

¹ Les résumés des deux textes sont à consulter en annexe.

² Pierre Lévy, *World philosophie. Le marché, le cybercafé, la conscience*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 177.

³ Joseph Campbell, *Le Héros aux mille et un visages*. [En ligne], Paris, Oxus, 2010, disponible sur : http://www.venerabilisopus.org/fr/livres-samael-aun-weor-gnostiques-sacres-spiritualite-esoterisme/pdf/200/252_campbell-joseph-le-heros-aux-mille-et-un-visages.pdf, (consulté le 05 avril 2016).

⁴ *Ibid.*, p.77.

⁵ Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français*. [En ligne], édition 2016, disponible sur :

http://gerardgreco.free.fr/IMG/pdf/Gaffiot_2016_-_komarov.pdf, (consulté le 16 mai 2016), p.1413.

⁶ *Ibid.*, p.787.

⁷ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948.

⁸ *Ibid.*, p.48.

La littérature maghrébine d'expression française s'inscrit à son tour dans le sillage de la littérature viatique et offre des textes intéressants à exploiter pour une étude sur l'*homo viator*. Concernant notre travail, notre choix s'est porté sur deux auteurs algériens : Assia Djébar et Salim Bachi. Nous entreprenons de faire une étude comparative entre ces deux auteurs.

Motivation :

L'Homme n'a cessé de répondre à l'appel de « l'ailleurs », à rejoindre des contrées lointaines, témoignant ainsi un intérêt constamment renouvelé pour le voyage. La littérature, à son tour, y accorde un engouement indéfectible. L'inaltérable fécondité qui accompagne les récits viatiques nous a poussée alors à nous y intéresser. Pour quelle raison le voyage demeure-t-il l'un des thèmes souverains de l'écriture ? Comment se fait-il qu'il continue à être source d'inspiration pour les écrivains ? L'Homme n'a-t-il pas depuis le temps exploré toutes les régions, exprimé toutes les visions possibles du monde ? Une curiosité certaine nous a amenée à nous pencher sur le sujet et à faire du voyage le thème principal de notre recherche ; celle-ci devenue à son tour une expérience viatique. Pourquoi donc opter pour des écrivains algériens ? Pourquoi Assia Djébar et Salim Bachi ? Y a-t-il un lien entre ces deux auteurs issus de générations différentes ?

Nous avons relevé un premier rapport au niveau de la thématique. En effet, les différents textes des deux auteurs ont pour point commun une écriture intimement liée aux thèmes suivants : le voyage, l'Algérie et l'Histoire. Le pays natal, incarné par une ville, inscrit un espace composite choisi par les deux écrivains afin de faire vivre des expériences particulières à leurs personnages. Ces derniers permettent de laisser transparaître une analogie au niveau de leur construction : Assia Djébar et Salim Bachi optent dans leurs univers scripturaux pour des personnages complexes aux prises avec une société qui les révolte ; l'identité se place alors au cœur de leurs questionnements.

Par ailleurs, nous avons constaté dans leur écriture la présence d'un fond mythologique gréco-romain qui lie leur approche du voyage à celle des textes antiques. Passionnée de mythologie, nous avons trouvé dans leurs textes une

matière intéressante à exploiter pour étudier la place des mythes dans la littérature algérienne d'expression française. La littérature contemporaine tenterait-elle de trouver à travers la reconstitution/constitution des mythes anciens des réponses aux angoisses de l'homme moderne ?

Problématique :

Le voyage permet d'accéder à un univers marqué par la dématérialisation des limites et les multiples possibilités d'évasion. Son omniprésence dans la trame romanesque des textes de notre corpus atteste de l'importance qu'il représente pour Assia Djebar et Salim Bachi. Il s'implante comme matrice productive de sens et insuffle au récit une structure dynamique et complexe. Nous nous proposons donc d'étudier, dans une approche comparative, les différentes formes et représentations du voyage chez les deux auteurs. Nous allons voir de quelle façon il s'inscrit dans la diégèse des textes que nous avons choisis et analyser les multiples images que sa présence génère. Nous verrons également si des points communs rapprochent les deux écrivains dans leur écriture du voyage.

En s'intéressant à l'inscription de la thématique du voyage dans les écrits d'Assia Djebar et de Salim Bachi, nous nous intéressons au regard qu'ils portent sur le monde, sur l'autre/Autre¹ et sur eux-mêmes. Il nous est alors paru important d'observer de quelle façon le Moi compose avec ce qui l'entoure ; nous verrons que ses déplacements seront à l'origine de mutations qui affecteront son monde intérieur. Des personnages sont alors choisis pour être les médiateurs privilégiés d'une écriture viatique dans toutes ses variations. La flânerie et l'exploration se croisent dans une aventure provoquée, voire imposée. Une volonté de rupture et une tentative de réalisation les amèneront sur des sentiers méandriques.

Le texte viatique ordonnera, dès lors, une vision ontologique d'une expérience nouvelle où la nostalgie se mêlera à une découverte multiple. L'identité

¹ Nous prendrons en considération la distinction que fait le philosophe français Vincent Descombes entre l'autre et l'Autre et leur rapport à l'altérité. Dans son livre *L'inconscient malgré lui*, il définit cette dernière comme suit : « si on appelle autre le semblable, il faudra réserver le nom d'Autre à qui n'est pas mon semblable et se montre autre, non pas seulement que moi, mais que moi et l'autre ». (Vincent Descombes, *L'inconscient malgré lui*, Paris, ed. Gallimard, 2004, p.67.)

face à un monde connu/inconnu connaîtra un questionnement évolutif et déchirant. Derrière l'intérêt porté à l'ailleurs et à l'exotisme, se révèle une quête profonde liée à la prise de conscience d'un manque qu'on penserait combler autre part. Ainsi, nous verrons que chez les deux auteurs, le voyageur entame sa traversée dans le but de retrouver l'ordre perdu qui faisait son unité ; on parlera de « paradis perdu ». Un recueillement existentiel se met en route et l'exploration de l'espace en incarne la première étape.

Reste à savoir toutefois si l'aventure viatique entreprise trouvera son accomplissement. Nous verrons que chez Assia Djébar et Salim Bachi, une quête continuellement menacée par la chute et le néant, mais résolument accomplie donnera naissance à une poétique de la régénération. Espace éclaté, multiple et reconstitué, s'unira alors à un temps pluriel, instable et complexe pour contribuer à l'apparition de différentes sphères viatiques. S'ajoutera, également, une dimension mythique qui ne fera qu'accroître la richesse de l'expérience engagée. Néanmoins, si l'*homo viātōr* est instinctivement attiré par le voyage, ne se risquerait-il pas à se perdre en route et à devenir un *homo errātīcus*¹ ? L'écriture viatique chez Assia Djébar et Salim Bachi ne serait-elle pas de nature erratique ?

Le corpus :

Corpus principal :

Notre corpus principal comprend quatre romans choisis selon leur date de parution. En effet, nous avons jugé intéressant d'opter pour des textes publiés dans la même période : les années 2000.

En ce qui concerne les textes d'Assia Djébar, nous avons choisi de travailler sur :

-*La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel S.A., 2002.

-*Nulle part dans la maison de mon père*, Alger, éd. Sédia, 2008.

Pour ce qui est des romans de Salim Bachi, nous avons arrêté notre choix sur :

-*Le Chien d'Ulysse*, Paris, Gallimard, 2001.

-*Amours et aventures de Sindbad le Marin*, Paris, Gallimard, 2010.

¹ Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français*, op.cit., p.547.

La Femme sans sépulture dixième roman d'Assia Djebar, relate l'histoire d'une martyre de la guerre de libération algérienne : Zoulikha de Césarée. La narratrice du roman retourne dans son pays natal, l'Algérie, afin d'effectuer des recherches pour son film. Dès lors, elle apprend l'existence de Zoulikha et entame une quête de nature mnésique. À travers divers témoignages, elle effectuera un retour dans le passé rendant l'histoire de « la femme sans sépulture » et par la même occasion l'Histoire de l'Algérie plus vivantes que jamais.

Nulle part dans la maison de mon père, douzième roman de l'auteure, aborde une forme différente du voyage mnésique puisque la narratrice effectue également un retour mais celui-ci concernera ses propres souvenirs. Elle revient sur son enfance et son adolescence dans un mouvement synchroniquement centrifuge et centripète qui démontre une certaine difficulté associée à l'écriture de soi. Un mouvement constant entre passé et présent plonge la narration dans un univers temporel labyrinthique.

Le chien d'Ulysse, premier roman de Salim Bachi, retrace une journée de la vie d'un jeune algérien nommé Hocine. Condamné à errer dans une ville sinistre du nom de Cyrtha, il devra faire face à de multiples dangers avant de pouvoir rentrer chez lui. Cependant, son retour se révèle problématique puisque ses frères ne le reconnaissant pas lui tirent dessus. Le roman concernera donc un voyage à la fois physique et psychique qui confrontera le protagoniste à divers questionnements. Salim Bachi révèle dans son dernier livre *Dieu, Allah, moi et les autres* un certain projet narratif: « Je souhaite que l'on entendît enfin la voix des Algériens qui n'étaient ni militaires ni terroristes, tout simplement des hommes et des femmes comme vous et moi qui continuaient à vivre et à rêver¹ ».

Amours et aventures de Sindbad le Marin, cinquième roman de l'auteur, raconte la rencontre entre un jeune algérien nommé Sindbad et un personnage énigmatique surnommé le Dormant. Sindbad évolue alors dans la diégèse en narrateur principal et fait le récit de ses voyages à son nouveau compagnon. Toutefois, l'indétermination identitaire qui entoure ce dernier et la présence d'un

¹ Salim Bachi, *Dieu, Allah, moi et les autres*, Paris, Gallimard, 2017, p.86.

chien étrange place l'univers du roman sous tension. En effet, le Dormant semble lié à une prophétie apocalyptique au cœur de laquelle Sindbad se place.

Le corpus secondaire :

Afin d'enrichir notre étude, nous ferons appel à d'autres textes des deux auteurs. Les principaux sont les suivants¹:

Assia Djébar :

-*Vaste est la prison*, Paris, éditions Albin Michel S.A, 1995. (Roman).

-*Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, éditions Albin Michel S.A, Livre de poche, 2002 (1980). (Recueil de nouvelles).

-*Ombre sultane*, Paris, édition Albin Michel, Livre de poche, 2006(1987). (Roman).

Salim Bachi :

-*Tuez-les tous*, Paris, Gallimard, 2006. (Roman).

-*Les Douze contes de minuit*, Barzakh, Alger, 2007. (Nouvelles).

-*Dieu, Allah, moi et les autres*, Paris, Gallimard, 2017. (Récit).

Le choix du corpus ne découle pas seulement de la similitude esthétique qui semble rapprocher l'écriture viatique des deux auteurs. Il s'explique également par l'intérêt que portent les deux écrivains pour les problèmes sociaux et existentiels auxquels doit faire face l'individu dans sa tentative de composition avec le monde qui l'entoure.

Il convient maintenant de nous pencher sur les moyens utilisés pour approcher notre sujet.

¹ Les résumés des livres sont à consulter en annexe.

Cadrage théorique:

Les éléments théoriques utilisés dans notre étude ne seront pas empruntés à l'approche thématique, et ce, même si celle-ci semble pertinente au regard du sujet principal de notre thèse: la thématique du voyage. En effet, nous avons opté pour des approches plurielles croisant de multiples lectures, et ce, à dessein d'enrichir l'analyse de notre objet de recherche. *Nonobstant*, nous allons tout d'abord revenir sur la définition du thème avant de présenter nos outils théoriques ; nous pensons que cela constitue une ouverture expédiente pour notre travail.

Dans « Le thème selon la critique thématique¹ », Michel Collot, professeur de littérature à l'université Paris III, propose une définition du thème tel que le conçoit la critique thématique. Pour ce faire, il se réfère aux travaux de Jean-Pierre Richard (écrivain et critique littéraire), de Roland Barthes (philosophe, sémiologue, critique littéraire et essayiste) et de Serge Doubrovsky (écrivain et critique littéraire)² relevant ainsi les convergences qui caractérisent leurs approches du thème. Ce dernier est alors défini comme suit:

[...] un signifié individuel, implicite et concret ; il exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible ; il se manifeste dans les textes par une récurrence assortie de variations ; il s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle d'une œuvre³.

La critique thématique n'envisage donc pas le thème comme un référent collectif/explicite/abstrait et ne le définit pas en fonction de référents ou de références extérieurs à une œuvre ; c'est l'œuvre qui apporte signification aux référents. Dans cette perspective, le thème serait non théorique, soit supposé, et c'est au chercheur de l'explicitier⁴. Ce dernier s'emploiera à relever la relation affective qui lie le sujet au monde : « choses, corps, formes, substances, humeurs, saveurs,

¹ Michel Collot, «Le thème selon la critique thématique ». [En ligne], In: Communications, 47, 1988. Variations sur le thème. Pour une thématique. pp. 79-91, disponible sur : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1707, (consulté le 19 juin 2017).

² Nous avons mis les citations choisies par Michel Collot concernant leurs travaux dans la partie annexe.

³ Michel Collot, «Le thème selon la critique thématique », *op.cit.*, p.82.

⁴ *Ibid.*, pp.82-83.

tels sont les supports et les moyens d'expression premiers du mouvement par lequel il s'invente¹».

L'approche thématique s'intéresse à l'image sensible du monde. Le thème serait envisagé comme *pathème*² dans une valorisation affective, positive ou négative :

*Le rapport au monde qui s'y inscrit passe par le corps, il est d'ordre préréflexif, instinctif. Le sentir est inséparable d'un ressenti ; l'affectivité imprègne les objets et s'exprime à travers des références ou des répulsions sensorielles*³.

Le but serait par conséquent d'étudier la mise en texte du thème. En découvrant le monde imaginaire dans lequel un auteur puise sa matière thématique, il est possible d'accéder aux structures de son univers de pensée et d'écriture⁴. Nous aspirons à atteindre le même objectif, mais en faisant appel à d'autres éléments théoriques.

Nous parlerons également de motif dans notre recherche, c'est pourquoi, nous le définissons dès maintenant. Selon le critique littéraire Boris Viktorovič Tomaševskij, le motif serait : « La plus petite particule du matériau thématique⁵ ». Il est généralement lié à un objet (miroir, épée) ou à une situation (départ, retour)⁶.

Si le thème, celui du voyage nous concernant, dans un texte est tacite, mais récurrent, il serait intéressant de commencer par essayer de le détecter dans les éléments qui entourent le texte. Par ailleurs, les textes de notre corpus semblent entretenir des relations manifestes et complexes avec des textes antérieurs apportant un réseau de sens révélateur. Les deux points que nous venons d'évoquer entrent dans ce que le critique littéraire et théoricien de la littérature Gérard Genette nomme

¹ Jean-Pierre Richard, « Métamorphoses d'un matin » (cité par Michel Collot, *Ibid.*, p. 83).

² Il s'agit d' : « une unité sémantique du domaine passionnel. Son emploi évite toute confusion avec une saisie psychologique de l'univers affectif dans le cadre du discours. L'étude de la dimension pathémique du discours, complémentaire des dimensions pragmatique et cognitive, concerne non plus la transformation des états de choses (ressort de la narrativité), mais la modulation des états du sujet, ses "états d'âme". Cette dimension fait l'objet de la sémiotique des passions. » (Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p. 265).

³ Michel Collot, «Le thème selon la critique thématique », *op.cit.*, p.84.

⁴ *Ibid.*

⁵ Tomaševskij (cité par Didier Soullier, Waldimir Troubetzkoy, *Littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.15).

⁶ D. Soullier, W. Troubetzkoy, *Littérature comparée*, *op.cit.*, p.16.

la transtextualité. Ce concept que nous définirons au moyen de *Palimpsestes, La Littérature au second degré*¹ et que nous enrichirons grâce à *Seuils*², sera au centre d'une partie importante de notre travail.

S'intéresser au voyage, c'est aussi observer les formes qu'il revêt pour se manifester dans le texte. En effet, au cours de notre analyse, nous avons pu relever plusieurs genres de voyages que nous nous sommes appliquées à observer. Nous avons alors axé notre recherche sur quatre formes viatiques: spatiale, temporelle/mnésique, onirique et mytho-initiatique. Plusieurs éléments théoriques nous ont servi à mener à bien notre travail.

Pour ce qui est de l'espace, nous ferons appel à la géocritique, théorie que nous aborderons à travers *La géocritique, réel, fiction, espace*³ de l'essayiste Bertrand Westphal. À l'inverse de la plupart des approches littéraires de l'espace, la géocritique prône une démarche géocentrée mettant l'espace au cœur des débats dans une perspective mobile: « c'est au référent qu'il appartiendra de fonder la cohérence de l'analyse et non plus à l'auteur et à son œuvre⁴ ». B. Westphal souligne que le référent et sa représentation sont interdépendants et même interactifs dans la conception géocritique⁵. Celle-ci ne se limite pas à l'étude de l'Autre perçu dans un environnement monologique mais polyphonique. L'espace factuel se pose comme dénominateur commun pour un ensemble d'écrivains : « L'espace est arraché au regard isolé⁶ ».

Le voyage temporel/voyage mnésique sera analysé dans son rapport au voyage spatial. Nous ferons appel aux concepts de temps chronologique et d'anachronies que Gérard Genette présente dans *Figures III*¹. Nous exploiterons également les travaux du sociologue Maurice Halbwachs présentés dans *La mémoire collective*² concernant la mémoire collective et la mémoire individuelle. Nous aurons également recours à *Histoire et mémoire*³ de l'historien Jacques Le

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Éditions Seuil, 1982.

² *Idem*, *Seuils*, Paris, éditions: Seuil, 2002, (1987).

³ Bertrand WESTPHAL, *La géocritique réel, fiction, espace*, Paris, éditions de Minuit, 2007.

⁴ *Ibid.*, p.185.

⁵ *Ibid.*, p.186.

⁶ *Ibid.*, p.187.

Goff et à *L'écriture de l'histoire*⁴ du philosophe et historien Michel de Certeau. Notre objectif sera de relever la nature fragmentaire du temps chez les deux auteurs choisis pour notre étude et de déterminer la place accordée à l'Histoire dans leur écriture.

En ce qui concerne le voyage onirique, nous exploiterons principalement les travaux de la psychanalyse sur le rêve. Dans *Le Héros aux mille et un visages*, Joseph Campbell considère que la psychanalyse est la science moderne des rêves dont le sujet principal serait les images immatérielles qui émergent lors de la crise de croissance du moi⁵. Nous verrons donc grâce à Sigmund Freud avec *Le rêve et son interprétation*⁶ et à Carl Gustave Jung avec *Dialectique du Moi et de l'inconscient*⁷ les rapports dynamiques que le « Moi » entretient avec l'inconscient à travers le rêve. *La poétique de l'espace*⁸ de Gaston Bachelard enrichira d'un point de vue philosophique notre approche de l'expérience onirique.

Le voyage mytho-initiatique sera analysé grâce à deux principales sources : les travaux du mythologue et philosophe Mircea Eliade sur l'initiation et la théorie appelée mythocritique que propose le critique littéraire Pierre Brunel. Notre tâche sera d'extraire le schéma initiatique qui caractérise les différents romans et de le mettre en correspondance avec la constellation mythologique présente dans ces derniers. Un mythe semble présent chez les auteurs qui nous concernent : celui de l'éternel retour. Sujet à la fois mythologique et philosophique, nous ferons appel pour le traiter à Mircea Eliade avec *Le mythe de l'éternel retour*⁹ et les travaux du

¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

² Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, [En ligne], 1950, disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html. (Consulté le 14 novembre 2014).

³ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.

⁴ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

⁵ Joseph Campbell, *Le Héros aux mille et un visages*, *op.cit.*, p.17.

⁶ Sigmund Freud, (1899) (1925), *Le rêve et son interprétation*. [En ligne]. Les classes des sciences sociales, Saguenay, Québec, 2015, disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/reve_et_son_interpretation/le_reve_et_son_interpretation.pdf. (Consulté le 25/05/2016).

⁷ Carl Gustave Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris, éditions Gallimard, 1964 (1933).

⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, éditions : PUF Quadrige, 5e tirage : 2015 (1957). p. 24.

⁹ Mircea. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1969.

philosophe Fierdrich Wilhelm Nietzsche sur la question.

Enfin, nous aurons également à aborder un sujet fort complexe : celui de l'identité qui sera étudiée en filigrane tout au long de notre travail. Pour ce faire, nous allons exploiter les travaux de Ben Meziane Taâlibi, Docteur es-lettres-sciences humaines et psychanalyste. Son livre *L'identité au Maghreb. L'errance*¹, représente à nos yeux un support intéressant pour notre sujet de recherche. Il affirme que depuis quelques années, l'identité apparaît comme l'un des concepts les plus féconds dans le monde de la recherche. Elle est selon lui le locus commun à différents courants théoriques². On passe alors d'une identité perçue dans un contexte classique d'homogénéité culturelle à un questionnement en rapport à l'hétérogénéité culturelle³.

Il évoque aussi l'importance majeure que prennent les conflits et revendications à inflexions identitaires dans le monde contemporain. L'identité serait alors liée à une logique de « ré-enracinement » dans des espaces réels ou imaginaires⁴ ; elle questionne le rapport fort délicat qu'entretient le sujet avec le monde qui l'entoure, mais aussi avec soi-même⁵.

L'organisation de l'étude :

Par commodité méthodologique et rigueur scientifique, nous avons divisé notre travail en trois parties intitulées comme suit :

- 1- *De l'analyse paratextuelle à l'analyse hypertextuelle ;*
- 2- *Voyages, formes et représentations ;*
- 3- *Du voyage initiatique à l'éternel retour.*

La première partie de notre travail portera sur une étude des textes de notre corpus dans leurs interactions avec les sphères paratextuelle et hypertextuelle. Gérard Genette, à travers ces relations transtextuelles, s'intéresse au texte dans sa pluralité et non dans sa singularité, ce qui place celui-ci au centre d'un réseau

¹ Ben Meziane Taâlibi, *L'identité au Maghreb. L'errance*, Alger, Casbah, 2000.

² *Ibid.*, p.21.

³ *Ibid.*, p.19.

⁴ *Ibid.*, p.7.

⁵ *Ibid.*, p.27.

fascinant fait d'échanges dynamiques. Le lecteur de son côté, suivant son activité herméneutique, se place alors en « détecteur » de liens textuels.

Le paratexte étant l'élément premier qui met en rapport le lecteur avec le monde scriptural de l'écrivain, il nous a paru intéressant de commencer notre analyse par lui. Le premier chapitre sera donc consacré à l'étude de trois constituants paratextuels : l'indication générique, l'épigraphe et le titre. Cependant, nous précisons que l'inscription paratextuelle est différente chez les deux auteurs. En effet, quand Assia Djébar multiplie les données paratextuelles, Salim Bachi, lui, opte pour un paratexte très restreint ; ceci expliquera la quasi-absence des épigraphes dans l'écriture bachienne.

L'indication générique concerne le statut « officiel » attribué au texte. L'une de ses fonctions est de créer un horizon d'attente dans l'acte de lecture. Les quatre textes que nous avons choisis appartiennent au genre romanesque ; la fiction domine par conséquent la narration. Néanmoins, il semblerait que l'appartenance générique soit en réalité bien plus complexe que cela en raison des divers indices autobiographiques présents dans les romans ; le chevauchement générique rapproche les deux écrivains de notre corpus. Un subtil jeu scriptural transparait et une tentative d'inscription du Moi se révèle dans leur écriture.

L'épigraphe étant absente dans les deux romans de Salim Bachi, nous nous limiterons conséquemment à celles présentes dans ceux d'Assia Djébar. Mise en rapport avec le texte, elle constitue un matériau sémantique révélateur de l'expérience scripturale d'un Moi qui tente de se dérober, mais finit par s'écrire. La littérature semble être pour l'écrivaine le médiateur privilégié d'un dévoilement prorogé, mais résolument accompli.

Quant au titre, il est incontestablement l'élément premier qui attire le lecteur et l'incite à ouvrir les portes du monde scriptural. L'analyse titrologique nous permettra donc de constater que la sphère viatique transparait déjà au niveau de ce seuil paratextuel et rapproche les univers thématiques des deux auteurs. En effet, il semblerait qu'un thème récurrent caractérise tous les romans étudiés : celui de

l'errance. Par ailleurs, cette étude permettra de noter une certaine irradiation hypertextuelle à laquelle nous porterons un intérêt certain.

Le second chapitre sera l'occasion pour nous de nous intéresser à la présence effective de textes antérieurs dans les romans de notre corpus. C'est l'*Odyssee* d'Homère, le texte viatique par excellence, qui sera la matrice vers laquelle nous orienterons notre regard. Pour ce faire, nous procéderons à une analyse hypertextuelle. Entrant dans la dynamique transtextuelle, l'hypertextualité est définie par Genette dans *Palimpsestes* comme étant la relation qui s'établit entre un hypotexte (texte /source) et un hypertexte (texte/dérivé). Nous mettrons d'abord en évidence le « contrat hypertextuel » existant puis nous passerons à l'analyse des romans.

Nous verrons dans un premier temps que l'inscription de l'hypotexte et sa manifestation dans l'écriture diffèrent chez les deux auteurs. En effet, si Assia Djébar opte essentiellement pour le régime sérieux dans sa réécriture de *l'Odyssee*, Salim Bachi oscille entre le régime sérieux et le régime ludique à travers la parodie. Un constat sera alors au cœur de nos propos : c'est bien Ulysse, l'archétype du voyageur, qui représente le héros/source autour duquel gravitent les personnages des textes que nous analysons.

Dans un deuxième temps, nous effectuerons une analyse transpositionnelle dans le but d'observer la façon avec laquelle l'hypotexte se singularise dans les univers scripturaux des deux écrivains. La transposition étant une transformation menée sous un régime sérieux, elle serait selon Genette porteuse de sens. Afin d'accéder à ce dernier, nous nous intéresserons aux différentes opérations transpositionnelles. Si les romans de notre corpus s'inscrivent loin de la diégèse homérique, des liens étroits les rapprochent de *l'Odyssee*. En effet, l'Ulysse du XXI^e siècle semble toujours errer dans les méandres d'un monde dans lequel il tente de survivre.

La deuxième partie de notre travail est consacrée à l'étude de quelques formes de voyage présentes dans les textes d'Assia Djébar et de Salim Bachi. Elle sera introduite par un bref historique sur le voyage témoignant ainsi de son

évolution à travers le temps. L'urbanisation du monde est accompagnée par une rupture entre l'*homo sapiens*, la nature et la communauté. Nous pourrions constater que l'homme s'est progressivement détaché de sa recherche de l'exotisme pour s'orienter vers un besoin irrépressible d'assouvir un sentiment de dépossession. L'*homo viātōr* inscrit dans la postmodernité semble prédestiné à l'errance. Cette partie de notre étude sera divisée en deux chapitres intitulés comme suit : *Voyage spatio-temporel* et *Ville claustrale et voyage onirique*.

Le premier chapitre porte sur une étude géocritique. Dans *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Bertrand Westphal rappelle que le roman postmoderne rompt avec la progression linéaire du récit et qu'il n'évolue plus dans le pur déroulement rectiligne¹. Dans le contexte littéraire maghrébin, *Nedjma*² de Kateb Yacine est sans conteste le roman initiateur de cette rupture. Dans son article « Subversion et réécriture du modèle romanesque dans *Nedjma* de Kateb Yacine »³, Charles Bonn affirme que cette dernière est caractérisée par le bouleversement chronologique et l'enchevêtrement des récits. Il en découle une surcharge narrative qui ne cessera d'envahir l'écriture jusqu'à en devenir un élément constitutif ; temps et espace se rejoignent dans la déstructuration ; ils ne sont plus envisagés comme deux dimensions distinctes : on parle d'espace-temps.

La littérature est à l'origine d'une rencontre particulière : celle de l'écrivain et de l'espace. Le logo fictionnel est dès lors considéré comme révélateur « des réalités cachées, des plis du réel⁴ ». La géographe Maria De Fannis avance les propos suivants :

L'artiste s'approprie le lieu, l'explore avec une participation active, hors des sentiers battus, le tire de son contexte, en éclaircit les règles, en invente d'autres. Dans cette optique, la prérogative de l'artefact n'est plus dans la simple reproduction de la réalité. Elle est plutôt dans le produit d'une conception logique et conceptuelle [...], le texte dévoile [...] un potentiel

¹ B. Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, op. cit., p.39.

² Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.

³ Charles Bonn, « Subversion et réécriture du modèle romanesque dans *Nedjma* de Kateb Yacine ». [En ligne], in *Littératures francophones*, pp.217-228, disponible sur : <http://books.openedition.org/enseditions/2465?lang=fr>, (consulté le 14 décembre 2017).

⁴ B. Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, op. cit., p.58.

génératif illimité, qui se manifeste dans chacun des nœuds conceptuels inédits que suggère le nouvel ordre qu'il propose.¹

C'est cet apport de l'espace au texte qui sera en premier lieu au cœur de nos observations.

Nous n'avons focalisé notre étude que sur l'espace/ville. Nous préciserons toutefois que d'autres espaces ont également attiré notre attention. En effet, la mer et le corps ont eux aussi une place de choix dans l'écriture d'Assia Djebar et de Salim Bachi et il serait regrettable de ne pas s'y intéresser ; une étude ultérieure pourrait compléter le travail qu'introduit notre thèse. Pour l'heure, c'est la ville, omniprésente dans la trame romanesque, qui sera notre espace/sujet.

La perception de la ville varie en fonction de ce que l'individu expérimente du monde. Elle incarne l'espace des opposés : intérieur/extérieur, présent/passé, vie/mort, sacré/profane, etc. Elle ordonne le mouvement mais incarne également une prison pour celui qui l'explore. Pour ce qui est de l'écriture, elle impose sa présence, son architecture et celles-ci affecte la diégèse dénotant une véritable interaction entre l'espace et le texte : « Du littéraire entre dans entre dans l'urbanistique et de l'architectural pénètre dans le littéraire² ». Notre analyse nous permettra de voir qu'outre un espace pluriel, la ville s'inscrit dans les romans comme un personnage à part entière.

Une analyse temporelle de notre corpus nous permettra de révéler l'aspect stratigraphique qui compose l'espace. Ainsi, la ville, en plus d'être un espace physique, devient espace mnésique où les souvenirs s'animent en empruntant des chemins tortueux. Un va-et-vient incessant entre passé et présent démontrera la place narrative accordée à la mémoire dans les romans que nous étudions. Mémoire individuelle et mémoire collective permettent au Moi de rejoindre la multiplicité du temps ; il effectue un retour dans le passé dans une quête mnésique. L'Histoire de l'Algérie émergera à travers l'histoire des personnages sur le modèle de la remémoration et un projet narratif transparait chez les deux auteurs. En effet,

¹ Maria De Fanis, *Geografie letterarie. Il senso del luogo nell'alto Adriatico* (2001), (cité par B. Westphal, *Géocritique, op. cit.*, p.58.)

² B. Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op. cit.*, p.60.

l'inscription du passé dans les romans est liée à l'écriture de la mémoire et à une tentative de retour aux origines.

Dans le second chapitre, nous nous intéresserons à une autre forme de voyage connexe, d'une façon ou d'une autre, à la sphère spatio-temporelle. Cette fois, c'est du voyage onirique que nous parlerons, d'une expérience viatique se rapportant à l'univers intérieur des personnages. Ces derniers, forcés d'évoluer dans un espace urbain de nature carcérale, trouvent dans le rêve le moyen de se dérober à l'enfermement. L'onirisme devient l'entre-deux qui permet à l'homme de préserver un équilibre psychique constamment menacé par l'errance qu'ordonne le monde extérieur. Le mouvement constant entre l'éveil et l'onirisme donne naissance à des figures intéressantes telles que celles du double, de l'enfant égaré dans les flexuosités temporelles ou du fantôme. Le rêve semble être chez les deux écrivains un outil narratif porteur de sens.

La dernière partie de notre recherche concerna une forme viatique différente des précédentes : celle qui se rapporte à la sphère mytho-initiatique. Un personnage, suite à une série d'épreuves, évolue dans la narration pour accéder à un statut tout autre que celui qu'il avait. C'est l'initiation, telle qu'elle est envisagée par M. Eliade, qui introduira les unités archétypiques nécessaires pour l'accomplissement de cette transformation. Notre travail sera de relever le schéma initiatique qui se dessine dans les divers romans et de le mettre en rapport avec une présence symbolico-mythique très significative. Il semblerait que chez les deux auteurs, le mythe est révélateur d'une réflexion sur l'homme :

[...] les mythes et récits épiques sont liés entre eux dans l'imaginaire humain et sont les manifestations culturelles d'un besoin humain universel d'expliquer les réalités sociales, cosmologiques et spirituelles¹.

Trois chapitres seront consacrés au voyage mytho-initiatique : *L'initiation chez Salim Bachì, Le voyage initiatique dans l'écriture d'Assia Djébar et Retour aux origines et mythe de l'éternel retour.*

¹ Joseph Campbell, *Le Héros aux mille et un visages*, op.cit, p.5.

Le premier chapitre nous permettra de voir de quelle façon Salim Bachi use des mythes pour faire de son écriture un espace d'initiation. Deux motifs étroitement liés à l'expérience ésotérique et à certains récits mythiques ont attiré notre attention : la descente aux Enfers et le labyrinthe. Ainsi, la ville bachienne acquiert toute sa complexité en raison de son inscription dans le sacré ; elle donne accès à un monde inaccessible pour ceux qui ont été choisis.

La descente aux Enfers sera étudiée d'un point de vue symbolique et mythique. Nous verrons que l'espace urbain est associé au monde chthonien et que les personnages sont condamnés à l'explorer et à y survivre. Leur errance sera renforcée par l'aspect géométrique singulier de la ville : une circularité et une verticalité annihilant toute possibilité de fuite. En effet, si la verticalité évoque un mouvement ascendant ou descendant, l'écriture bachienne ne s'alimente que du deuxième ; l'évasion étant impossible par le haut, les personnages n'ont qu'une seule perspective : descendre dans les régions souterraines. Le cheminement qu'ils vont effectuer les amènera à découvrir leurs propres profondeurs.

Après avoir envisagé la ville comme l'incarnation des Enfers, nous l'étudierons dans son rapport au labyrinthe. L'initiation est cette fois engendrée par une nouvelle expérience urbaine liée au mythe crétois de Thésée. Ce dernier pénètre dans une architecture fort complexe pour affronter le Minotaure. Il arrive à échapper à l'enlèvement et à l'errance qu'impose le labyrinthe grâce au fil que lui procure Ariane. Toutefois, il semblerait que ce dernier soit inexistant dans les romans de S. Bachi. Nous verrons par conséquent comment le personnage bachien compose avec un monde erratique où son rapport au centre est remis en question.

Un dernier point nous permettra de constater que S. Bachi opte pour un univers diégétique volontairement obscur car il l'associe à un mythe particulier : celui du Démiurge. Si ce dernier est par essence rattaché à « la création, destruction et recréation du Monde », sa présence dans le roman atteste de l'imminence de la deuxième phase : celle de la destruction. Pourtant, Sindbad ne semble pas vouloir renoncer à son voyage. Il est animé par une envie viscérale de poursuivre la route ; son errance devient la preuve de son existence.

Le deuxième chapitre sera centré sur une approche initiatique des textes d'Assia Djebar. En effet, nous avons pu observer à travers nos lectures l'importance qu'attribue l'auteure pour certains espaces et la puissance mythique qui les caractérise. Néanmoins, l'initiation chez l'écrivaine diffère de celle qu'on trouve chez Bachi. Elle sera mise en rapport avec les rites de puberté qu'évoque Mircea Eliade et le mythe des Sirènes.

Nulle part dans la maison de mon père, est le roman qui incarne le mieux les rites de puberté dans l'écriture djébarienne. L'individu est initié à un ensemble de connaissances qui lui permettront d'accomplir son intégration au groupe. La ville devient ainsi l'espace où l'homme tente de s'inscrire dans le social. Au cœur de cette nouvelle expérience figurent des espaces particulièrement significatifs et symboliquement liés à un retour aux origines : la maison, la chambre et le hammam.

La Femme sans sépulture introduit un autre type d'initiation que les rites de puberté. La première partie de notre travail nous permettra de mettre en rapport le roman et l'*Odyssée* et de révéler la place accordée aux Sirènes dans la diégèse. À présent, c'est vers une approche mythocritique que nous nous y intéresserons. Nous verrons de quelle façon le mythe des Sirènes s'inscrit dans le roman à travers l'écriture de la voix. L'errance des personnages semblent prendre fin au moment où se forme un cercle sacré qui accueille leur mémoire.

Nous verrons tout au long de notre travail que l'écriture des deux auteurs est en rapport étroit avec une problématique du centre. Elle est à la fois centrifuge et centripète dans une fuite et un retour sans cesse renouvelés. Nous pourrions alors affirmer, dans le dernier chapitre, qu'une irradiation du mythe de l'éternel retour caractérise leurs univers scripturaux et qu'il incarne la complexité des rapports Être/Centre. Un dernier chapitre en rapport avec ce point clôturera notre recherche.

Partie 1 :
De la paratextualité à l’hypertextualité

Introduction partielle :

1- L'intertextualité et le dialogisme, quelques définitions :

La recherche moderne accorde un intérêt substantiel aux relations textuelles, en d'autres termes, à l'intertextualité. C'est en se fondant sur le concept de « dialogisme » proposé par Michaël Bakhtine, que Julia Kristeva élabore en 1966-1967, celui « d'intertextualité ».

Selon Bakhtine, tout énoncé entretient des relations avec les énoncés qui lui sont antérieurs ou qui lui seront postérieurs. Le discours est en lien avec le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet. Ainsi, l'interaction ne peut être évitée mais sera inévitablement vive et intense.

Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui¹.

« Le dialogisme » serait la « connexité » que nourrissent les discours entre eux :

Les formes de la présence de l'autre dans le discours : le discours en effet n'émerge que dans un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre qui l'inspire et à qui elle répond².

Influencée par les travaux de Bakhtine, Kristeva propose le concept d'« intertextualité » et considère : « Le terme d'intertextualité comme la transposition d'un (ou de plusieurs) système (s) de signes en un autre³ ».

Conséquemment, elle pose le postulat suivant :

[T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité

¹ Michael Bakhtine, (cité dans : Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 175).

² Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris : Dunod, 1996.

³ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974, p.59.

s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double¹.

De même, Roland Barthes affirme que tout texte comporte en lui d'autres textes (antérieurs ou environnants) dont la présence est plus ou moins perceptible et qui s'inscrivent sous différentes formes.

Ainsi le texte répondrait à un processus dynamique qui met en scène des univers multiples entretenant des liens plus ou moins dissemblables et complexes. Il serait donc inenvisageable d'aborder une œuvre dans son entièreté sans s'intéresser aux textes diachroniques ou synchroniques qui ont pu participer à sa composition. C'est pour cette raison que l'intertextualité est devenue un outil critique de première nécessité dans les études littéraires. Sa productivité réflexive est à l'origine d'innombrables travaux dont ceux de Gérard Genette.

2-Genette et la transtextualité :

À l'instar de ses prédécesseurs, Genette considère que l'objet de la poétique est d'envisager le texte dans sa pluralité et non dans sa singularité. De plus, il précise que l'étude du texte doit se faire non dans son rapport à lui-même mais dans son interaction avec la littérature. Cette dernière aurait d'ailleurs comme fondement : « L'ensemble des catégories générales ou transcendantes-type de discours, mode d'énonciation, genre littéraire, etc.-dont relève chaque texte singulier² ». Néanmoins, il préfère opter pour une autre nomination que celle présentée par Kristeva pour qualifier ces « relations » et emploie le terme de transtextualité, ou transcendance textuelle. Il s'agit d'une catégorie générale qui s'applique au texte et à : « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes³ ». Une sorte de réseau central qui recouvre cinq catégories présentées dans un ordre « approximativement croissant d'abstraction, d'implication et de globalité⁴ ».

¹ Julia Kristeva. «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, 1967, p. 440-441.

² Gérard Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p.8.

³ *Idem*, *Palimpsestes*, *La Littérature au second degré*, *op.cit.*, p.7.

⁴*Ibid.*, p.8.

L'intertextualité n'est plus donc l'élément fondamental de la théorie génétique, mais se présente comme une relation simple. À ses côtés figurent: la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. Il est à préciser que :

(...) il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme une classe étanche, sans communication ni recoupements réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives.¹

La *transtextualité* se joint à l'architecture du texte et s'implique dans la structure interne de ce dernier ce qui permet d'envisager l'œuvre dans son ensemble. Elle fournit alors un espace singulier où fusionnent plusieurs textes et résonnent pour former une nouvelle ossature. Elle est pensée comme un aspect de la textualité et de la littérarité : « [...] il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre² ». Le lecteur, quant à lui, jouera un rôle important celui de détecter ces différents aspects et leurs inscriptions dans le texte : tout dépend de son activité herméneutique.

3-Assia Djébar et Salim Bachi, une écriture intraxtuelle :

Un dernier point nous est paru important à soulever avant d'entamer notre analyse, celui de l'intraxtuelle. Cette dernière s'intéresse à l'interaction existant entre les textes écrits par le même auteur. Ce dernier :

[...] réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (auto-références, auto-citations)³.

À ce propos, le romancier Jacques Poulin considère qu' :

¹ *Ibid.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 16.

³ Nathalie Limat-Letellier, et Marie Miguët-Ollagnier, *L'intertextualité*, (cité par Benslimane Redouane Radia, « De la pratique intratextuelle à l'écriture autofictionnelle dans les romans d'Assia Djébar et de Rachid Boudjedra », Thèse de doctorat en sciences des textes littéraires, sous la direction de Benachour Nedjma, Constantine, Université Les Frères Mentouri, 2011).

Il ne faut pas juger les livres un par un. Je veux dire : il ne faut pas les voir comme des choses indépendantes. Un livre n'est jamais complet en lui-même; si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres, non seulement avec les livres du même auteur, mais aussi avec des livres écrits par d'autres personnes.¹

La sphère intertextuelle englobe donc à la fois les textes issus du même auteur et ceux écrits par d'autres. Il serait ainsi fort enrichissant d'observer un texte dans toutes les connexités (ou du moins celles que le lecteur détecte) qui pourraient le rapprocher d'autres productions.

Dans sa thèse intitulée « De la pratique intratextuelle à l'écriture autofictionnelle dans les romans d'Assia Djebar et de Rachid Boudjedra », Benslimane Redouane Radia a pu constater grâce à ses recherches que l'écriture intratextuelle est présente dans l'écriture d'Assia Djebar mais est difficile à repérer. En effet, n'étant pas signalée par un ouillage typographique, elle ne se manifeste que par la récurrence². C'est donc celle-ci qui doit être l'objet intratextuel à relever. Ce point se rapportera également aux textes de Salim Bachi car ils s'insèrent à leur tour dans une dynamique intratextuelle.

Si nous avons noté cette présence intratextuelle, ce n'est pas pour annoncer une analyse sur le sujet mais pour justifier le fait qu'on revienne souvent à d'autres textes que ceux qu'on avait choisis pour le corpus principal.

¹Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, (cité par Kareen Martel, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception ». [En ligne]; *Protée*, 33(1), 2005, disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2005-v33-n1-pr1041/012270ar.pdf>, (consulté le 18/01/2018).)

² Benslimane Redouane Radia, « De la pratique intratextuelle à l'écriture autofictionnelle dans les romans d'Assia Djebar et de Rachid Boudjedra », *op.cit.*, p.163.

Chapitre1 : Analyse paratextuelle

Nous allons nous intéresser tout d'abord au paratexte. De manière générale, il constitue le premier contact que le lecteur établit avec le monde scriptural de l'auteur. Il est le lieu liminaire où résonne la réalité esthétique de l'œuvre dans ses propriétés fragmentaires et absolues. L'élément paratextuel qui retiendra le plus notre attention est le titre en raison de la richesse sémantique qu'il recèle.

1-Le paratexte, ses caractéristiques et ses fonctions :

Le paratexte, sous toutes ses formes, est un discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service d'autre chose qui constitue sa raison d'être, et qui est le texte. (...) un élément de paratexte est toujours subordonné à « son » texte, et cette fonctionnalité détermine l'essentiel de son allure et de son existence.¹

Dans *Seuils*, Gérard Genette envisage l'œuvre littéraire, même si cela est de manière réductible, comme un texte façonné d'énoncés verbaux plus ou moins nantis d'une signification. Toutefois, il précise que ce texte ne se révèle guère à découvert sans être entouré de diverses productions verbales ou non qui constituent un ensemble composite. *Ipsa facto*, il désigne ces éléments sous le nom de « paratexte » et avance le fait que nul texte ne peut exister sans ce dernier. La fonction du paratexte est de *présenter* le texte, de garantir sa survivance de même que son admission dans le monde, et surtout d'assurer sa « réception » et sa « consommation ». Il englobe tout ce par quoi un texte se fait livrer et conditionne le choix du lecteur. Il est un lieu entre le dehors et le dedans, entre le texte et le hors-texte voire entre le texte et « le discours du monde sur le texte ». De cette manière, il matérialise un espace de *transition* et de *transaction*.

Le paratexte est lui-même, dans la majorité des cas, un texte, et s'organise en prenant en considération différents facteurs qui s'articulent autour de spécificités : *spatiales, temporelles, substantielles, pragmatiques et fonctionnelles*.

¹Gérard Genette, *Seuils*, *op.cit.* p.17.

Le premier trait concerne le champ spatial partagé entre l'*épitexte* et le *péritexte*. Ainsi, l'*épitexte* située à l'extérieur du livre, la plupart du temps, sur des supports médiatiques tels que les entretiens et les interviews :

Tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. Le lieu de l'épitexte est donc anywhere out of the book, n'importe où hors du livre¹.

Le *péritexte*, quant à lui, se rapporte plutôt à ce qui se trouve autour du texte dans l'espace du même volume (titre, préface) ou occasionnellement à ce qui est inclus dans les « interstices du texte » (titre de chapitre, notes).

La deuxième caractéristique est d'ordre temporel et épouse comme point de référence la date de la première parution appelée parution originale. Le paratexte temporel peut être *antérieur* (s'il est publié avant le livre tel que les prospectus, les annonces « à paraître » ou les prépublications), *original* (et se manifeste alors en même temps que le texte), *ultérieur* (si le paratexte vient quelque temps après le livre), *tardif* (s'il apparaît à une réédition plus lointaine), enfin *posthume ou anthume* (s'il est produit du vivant de l'auteur ou après sa mort).

La troisième, à savoir le statut substantiel, appréhende le paratexte comme étant un élément textuel ou du moins verbal ; il partage donc avec le texte sa condition linguistique. Il est cependant à préciser que d'autres types de manifestations, hormis celles du texte, peuvent être considérés comme paratextuels ; les éléments : iconiques (illustrations), matériels (choix de typographie) et factuels (influençant la réception du texte tel que l'âge et le sexe) en sont des exemples pertinents.

Le quatrième trait est celui du statut pragmatique et s'applique aux instances de communication soit le destinataire (pouvant être l'auteur lui-même ou l'éditeur) ou bien le destinataire (on parlera alors d'un public général, restreint ou particulier). Dans ces conditions, le théoricien ajoute que le paratexte peut être officiel ou

¹ *Ibid.*, 347.

officieux. De ce fait, la responsabilité de l'auteur ou de l'éditeur ne peut être prise que dans le premier cas.

En ce qui concerne la dernière spécificité, elle est appelée fonctionnelle et se trouve être :

Un objet très empirique et très diversifié, qu'il faut dégager d'une manière inductive, genre par genre et souvent espèce par espèce. Les seules régularités significatives qu'on puisse introduire dans cette apparente contingence consistent à établir ces relations de dépendance entre fonctions et statuts.¹

Nous avons centralisé notre étude sur quelques constituants du *péritexte*. Nous procéderons, dans un premier temps à l'analyse de l'indication générique. Par la suite, nous nous intéresserons à l'épigraphe et sa place dans le roman. Enfin, nous nous pencherons sur les différents titres et leurs significations. Le paratexte est un terrain fécond à exploiter dans notre compréhension du texte et dans l'approche qu'on en fait quant à son rapport au voyage. Nous déterminerons l'importance que tient ce dernier dans ce qui « entoure » le texte et qui apparaît antérieurement à lui.

2-L'indication générique :

« Ils voyagent pour écrire, et voyagent en écrivant, mais c'est parce que pour eux le voyage même est écriture »

Michel Butor, *Le voyage et l'écriture, Répertoire IV*.

Faisant partie d'un des premiers éléments du *péritexte* et complétant le titre, l'indication générique établit le statut générique « intentionnel » et « officiel » imputé au texte. Elle peut être engendrée par une intention de la part de l'auteur ou de l'éditeur d'attribuer tel genre à telle œuvre. Ses positions habituelles sont : la couverture, la page de titre et/ou la liste des œuvres de l'auteur. Sa fonction première serait de qualifier le contenu du livre en préparant le lecteur à un horizon d'attente conditionnant sa lecture. À ce propos, Philippe Hamon, spécialiste de la théorie littéraire, précise que le contrat de lecture est déterminé par la notion de « genre » :

¹ *Ibid.*, p. 18.

(...) non pas tant comme un stock de motifs ou de registres stylistiques obligatoires, comme dans la tradition rhétorique, mais à la fois comme un pacte de communication plus ou moins implicite et comme un cahier des charges formant contrat et contrainte¹.

Les textes choisis pour notre recherche ont tous comme indication générique, la mention « roman ». Sa place diffère d'un livre à un autre :

-*La Femme sans sépulture*, indication placée sur la page de titre.

-*Nulle part dans la maison de mon père*, mention également présente sur la page de titre.

-*Le Chien d'Ulysse*, indication révélée dans la liste des œuvres de l'auteur à la page 293.

-*Amours et aventures de Sindbad le Marin*, mention opérée dès la page de couverture.

L'inscription indiciaire « roman » établit une convention modale écartant la lecture de toute correspondance référentielle. Justifiée ou non, toute présence relative au réel est en quelque sorte absorbée par la primauté du fictionnel. Le caractère imaginaire en est le maître mot. De plus, l'introduction effective de la matière fictionnelle dans le texte génère une certaine liberté idéologique ; il est affranchi de toute remontrance : siégeant sous le patronage du roman, les éléments inscrits dans le texte circulent en toute liberté.

L'indication « roman » est celle qui est donc mentionnée pour tous les textes de notre corpus. Néanmoins, certains indices complexifient en réalité l'appartenance générique. Les cas sont observés de manière manifeste dans les livres d'Assia Djebar ; la frontière entre réalité et fiction est parfois voilée. Ce constat est accentué par divers éléments paratextuels que l'auteure introduit dans ses livres. Contrairement aux romans de Salim Bachi où le paratexte est intégré de manière très retenue, ceux de Djebar multiplient les données paratextuelles offrant plus de

¹ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Edi. PUF, coll. « Écriture », Paris, 1984, p. 122.

matière dans une tentative de classification générique. Nous retrouvons un exemple dans « l'avertissement » de *La Femme sans sépulture* où la romancière n'hésite pas à mentionner la part de réalité dans son écriture ; le roman est de nature historique :

Dans ce roman, tous les faits et détails de la vie et de la mort de Zoulikha, héroïne de ma ville d'enfance, pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie, sont rapportés avec un souci de fidélité historique, ou, dirais-je, selon une approche documentaire.¹

Dans les deux romans : *La Femme sans sépulture* et *Nulle part dans la maison de mon père*, une dimension autobiographique est insérée dans ce qui semble relever de la fiction ; elle est présente de manière hautement déclarée. Ainsi, dans l'épilogue du roman, *La Femme sans sépulture*, la narratrice est identifiée à l'auteure.

« La visiteuse », « l'invitée », « l'étrangère », ou, par moment, « l'étrangère pas tellement étrangère » ou, par moments, « l'étrangère pas tellement étrangère », tous ces vocables me désignent-ils donc moi ?²

L'indentification est aussi établie dans *Nulle part dans la maison de mon père* :

(...) l'un ou l'autre de mes personnages de femme, parfois le plus inattendu, semble échapper de dessous ma main qui écrit et le trace. Parfois cette ombre que j'invente, d'un sourire me nargue – moi l'auteur.³

Ce récit est-il [...] L'esquisse d'une ouverture, prologue à une plus vaste autobiographie ?⁴

Philippe Lejeune qualifie d'autobiographique tout récit en prose de nature rétrospective qu'une personne réelle (l'auteur) compose et qui prend comme matière sa propre vie⁵. Il évoque aussi deux pactes, autobiographique et référentiel, énonçant la mise en place d'un protocole modal guidant le lecteur dans son aventure scripturale. Le pacte autobiographique entraîne le lecteur à envisager le livre qu'il

¹ *La Femme sans sépulture*, Avertissement : p.9.

² *Ibid.*, épilogue, p.235.

³ *Nulle part dans la maison de mon père*, p.423.

⁴ *Ibid.*, épilogue, p.441.

⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, Poétique, 1975, p.14.

lit comment une autobiographie réelle. Le pacte référentiel établit une identité entre l'auteur et le personnage-narrateur. De son côté, l'écrivain et critique littéraire Serge Doubrovsky opte pour le terme « autofiction », néologisme qu'on retrouve à la quatrième de couverture dans son livre *Fils* et qu'il présente sous la forme suivante :

*Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'évènements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature.*¹

L'essayiste français Philippe Gasparini, dans son article « Autofiction vs autobiographie² », rappelle que pour Doubrovsky, les mots révèlent une vérité que le sujet, lui-même, ignore et que l'écriture permet justement au Moi de laisser émerger ses non-dits³. Le réel, en passant par la fiction, ne peut être repris tel quel mais subit, consciemment ou non, des altérations qui peuvent être significatives. Roland Barthes souligne le caractère fictionnel de l'autobiographie : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman⁴ ». Doubrovsky considère que le seul élément purement authentique dans le fait de se raconter est l'écriture elle-même : « Pour n'importe quel écrivain (...). La vraie «trace» indélébile et arbitraire, à la fois entièrement fabriquée et authentiquement fidèle. Par un paradoxe qui n'en est pas un, l'originalité de l'écriture est l'unique garantie d'origine⁵ ».

¹ Serge Doubrovsky, *Fils*, (cité par Philippe Gasparini, «Autofiction vs autobiographie ». [En ligne], disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2011-n97-tce094/1009126ar/> . (Consulté le 18 avril 2015), p.12.

²Philippe Gasparini, «Autofiction vs autobiographie ». *ibid.*, p.15.

³ *Ibid.*

⁴Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, cité par Johan Faerber, « Une vie sans histoire. Ou l'impact autobiographique dans l'œuvre de Philippe Vilain ». [En ligne], Klincksiech « Revue de littérature comparée », 2008/1, n°325, pages 131 à 140, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-131.htm>, (consulté le 05 mars 2013).

⁵ Serge Doubrovsky, « L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse, (cité Philippe Gasparini, «Autofiction vs autobiographie ». *op.cit.*, p.14).

Dans son article « L'autobiographie au Maghreb postcolonial : réécriture d'un genre littéraire¹ », Elke Richter, assistante de recherche à l'université de Brême et spécialisée dans les littératures francophones et les théories postcoloniales, rappelle l'intérêt que portent les chercheurs à la littérature maghrébine dans son rapport au discours autobiographique. Ce dernier serait donc l'une des caractéristiques de cette littérature, mais y évolue de manière problématique. En effet, pour rendre compte de cette problématique, Richter s'appuie sur les propos tenus par Maurice le Rouzic dans sa thèse « Les problèmes de l'autobiographie dans la littérature algérienne d'expression française » :

L'autobiographie n'est que rarement abordée de front, alors qu'on la sent sous-jacente dans de nombreux ouvrages algériens [...] [P]ourquoi la plupart des auteurs algériens qui veulent parler d'eux-mêmes le font-ils sous une forme détournée².

Concernant notre corpus, la présence de la mention « roman » révèle une « fictionnalité » déclarée des auteurs. Cependant, la présence d'éléments autobiographiques place l'écriture d'Assia Djebar et de Salim Bachi au cœur du discours autobiographique. Nous allons essayer maintenant de situer cette écriture en tenant compte de la distinction existante entre roman autobiographique et autofiction.

Nous pensons que les textes djébariens se placeraient plutôt dans ce que Philippe Lejeune nomme romans autobiographiques. Ces derniers concerneraient tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur détecte, ou croit le faire, une association possible entre le personnage et son auteur alors que celui-ci la nie ou du moins ne l'affirme pas. Cela concerne aussi bien les récits personnels qu'impersonnels (personnage désigné à la troisième personne). Contrairement à l'autobiographie, le roman autobiographique renferme des *degrés* :

¹ Elke Richter, « L'autobiographie au Maghreb postcolonial : réécriture d'un genre littéraire », *Les enJeuX de l'autobiographie dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace- l'autobiographie postcoloniale- l'hybridité*, Études littéraires maghrébines, numéro 11, Paris : L'Harmattan, p. 155-171.

² Maurice Le Rouzic, « Les problèmes de l'autobiographie dans la littérature algérienne d'expression française » (cité par Elke Richter, *ibid.*, p. 156).

La "ressemblance" supposée par le lecteur peut aller d'un "air de famille" flou entre le personnage et l'auteur, jusqu'à la quasi-transparence qui fait dire que c'est lui "tout craché" [...] L'autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés : c'est tout ou rien.¹

« [...] elle, toi, moi qui écris² », passer du régime autodiégétique au régime hétérodiégétique dans la narration, offre une certaine précaution et une certaine distanciation vis-à-vis de ce qui est écrit. Comme si pour l'auteure, « Soi » devait étrangement devenir « autre » pour être « raconté » ; comme si se « déréaliser » devait être la condition fondamentale du regard rétrospectif qu'on pose sur soi. Une citation évoque la douleur que peut engendrer cette expérience et justifierait le choix de « roman » plutôt qu'un autre genre : « exercice rêche (tel le silice qui, chaque jour, chaque nuit, écorche la peau de l'ascète qui ne cesse, prière après prière, de se mettre à nu devant son Dieu)³ ». Assia Djébar considère donc l'écriture autobiographique comme complexe et épineuse :

Pour la première fois, j'ai eu à la fois la sensation réelle de parler de moi et le refus de ne rien laisser transparaître de mon expérience de femme. Quand j'ai senti que le cœur de ce livre commençait à frôler ma propre vie, j'ai arrêté de publier volontairement jusqu'à Femmes d'Alger dans leur appartement⁴.

L'écriture est dévoilement, en public, devant des voyeurs qui ricanent... Une reine s'avance dans la rue, blanche, anonyme, drapée, mais quand le suaire de laine rêche s'arrache et tombe d'un coup à ses pieds auparavant devinés, elle se retrouve mendicante accroupie dans la poussière, sous les crachats et les quolibets.⁵

Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir, mourir lentement.⁶

¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op.cit., p.25.

² *Nulle part dans la maison de mon père*, p.40.

³ *Ibid.*, p.467.

⁴ Samira Barrada-Smaoui (Propos recueillis par), « Comment travaillent les écrivains », *Jeune Afrique* n°1225, citée dans Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Gruber et Dominique Combe, *Assia Djébar littérature et transmission*, Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2010, p.135.

⁵ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, éditions Albin Michel, S.A., 1995 (1985), p.204.

⁶ *Idem*, *Vaste est la prison*, Paris, éditions Albin Michel S.A., 1995, p. 11.

Elle se livre en bribes, car il semblerait que, pour elle, l'écriture autobiographique ne peut être faite que par fragments. Le moi, ne pouvant s'écrire que dans un geste de renoncement, est scellé grâce et à cause de l'écriture:

*Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber ?...*¹

*Ces « premiers souvenirs » ne s'imposent à moi que par besoin soudain-quoique tardif- de m'expliquer à moi-même – moi, ici personnage et auteur à la fois-, le sens d'un geste auto-meurtrier.*²

C'est peut-être pour cette raison que *Nulle part dans la maison de mon père*, dernier roman publié avant sa mort, est le livre le plus autobiographique. L'auteure y a révélé une envie de dépasser ses réticences autobiographiques, de laisser de manière moins dérobée une partie d'elle. Le « Je » pluriel qu'elle laisse transparaître dans ses différentes productions, notamment *La Femme sans sépulture*, s'inscrit pour une fois en « Je » singulier et intime : elle met fin à sa fuite autobiographique.

Quant aux écrits de Salim Bachi, l'autobiographie y est présente de manière bien moins évidente. Ses textes comportent en réalité une part autofictionnelle. Il faudra attendre *Autoportrait avec Grenade*³ et *Dieu, Allah, moi et les autres* pour retrouver l'autofiction à proprement parler. Bachi y fait référence à son vécu, ses angoisses et convoquent même des personnages de textes antérieurs. C'est ainsi que dans *Autoportrait avec Grenade*, l'auteur réintroduit dans la narration deux personnages, Hocine et Hamid Kaïm que l'on connaît des ses romans *Le Chien d'Ulysse* et *La Kahina*. Les deux personnages hantent alors le narrateur/écrivain qui évolue dans la diégèse :

*Hamid Kaïm me regarde sans comprendre. [...] Écoute-moi Salim Bachi nous sommes déjà des morts.*⁴

*Tu te rends compte, me dit Hocine, nous sommes assis tranquillement [...] pendant que les paysans se font égorger. [...] Que ferais-tu, toi, si des terroristes débarquaient et se mettaient à assassiner ta famille devant toi ?*¹

¹ *Ibid.*, p.304.

² *Nulle part dans la maison de mon père*, p.441.

³ Salim Bachi, *Autoportrait de Grenade*, Monaco, du Rocher, 2005.

⁴ *Ibid.*, p.13.

L'autobiographie est très présente dans *Autoportrait avec Grenade*. L'auteur y relate le récit d'un voyage fait aux mois d'avril et mai 2004 à Grenade en Espagne ; et évoque son enfance et sa maladie. Ceci rappelle *Dieu, Allah moi et les autres*. Inscrit dans le genre *récit*, c'est bien d'un récit de vie qu'il est question : « ce récit de ma vie² ». En effet, l'auteur use clairement de son identité, parle des livres qu'il a publiés, de sa famille, de sa maladie, etc. Il semble n'y entretenir aucune part de mystère, il s'y dévoile tout simplement et interpelle directement le lecteur : « vois-tu cher et inconstant lecteur³ ».

L'identité est clairement mentionnée, les indices qui y sont rattachés sont abondants :

« Je suis né en 1971 »⁴, « elle fut remplacée par un arabisant pur jus, venu d'Égypte, si pur qu'il m'appelait Bacha au lieu de Bachi qui n'était pas un nom arabe selon lui. Je devais être Ottoman.... »⁵ « Elle me dit à un moment : « Salim [...] »⁶

Certains concernent ses publications :

« J'ai voulu évoqué cette jeunesse en proie à toutes les répressions dans *Le Chien d'Ulysse*, mon premier roman. »⁷, « *la Kahina (...)* donnera son nom à l'un de mes romans »⁸, « *Tuez-les tous mon roman sur le 11 septembre* »⁹, « *Lorsque j'ai écrit le Silence de Mahomet* »¹⁰.

D'autres, les thèmes de son écriture :

[...] on n'échappe à sa génération, on n'échappe pas l'endoctrinement qui a été le nôtre. Alors je préfère me taire et écrire des romans [...] Des romans très durs sur la guerre civile, le terrorisme.¹¹

¹ *Ibid.*, 21

² *Dieu, Allah, moi et les autres*, p.165.

³ *Ibid.*, p.153.

⁴ *Ibid.*, p.26.

⁵ *Ibid.*, p.36.

⁶ *Ibid.*, p.141.

⁷ *Ibid.*, p.86.

⁸ *Ibid.*, p.92.

⁹ *Ibid.*, p.154.

¹⁰ *Ibid.*, p.40.

¹¹ *Ibid.*, p.27.

Enfin, et c'est peut être pour nous l'élément le plus intéressant, il révèle la part autobiographique des deux livres de notre corpus principal : *Le Chien d'Ulysse* et *Amours et aventures de Sindbad le Marin*. Ainsi, Salim Bachi confirme l'appartenance de son écriture à la sphère autobiographique : « *Le Chien d'Ulysse* est un roman autobiographique. Les personnages ont tous existé, à commencer par Hocine, le narrateur¹ ». Il reviendra même sur ses rapports avec « ce » Hocine, un ami qu'il a réellement connu et dont la mort en octobre 2014 fut pour lui un réel choc :

*La fiction ne sépare pas la douleur de sa mort. Ma jeunesse s'est achevée quand Hocine s'est éteint en octobre 2014. Mais *Le Chien d'Ulysse*, pour la raison simple que tout y est vrai ou presque – la fiction c'est ce presque-, demeure à mon sens la meilleure illustration de notre jeunesse en Algérie pendant la guerre civile.²*

Il revient également sur le personnage d'Ali Khan qui, suite à la lecture d'un journal, repense à sa sœur morte quelques années auparavant. Salim Bachi révèle qu'en réalité c'est d'un souvenir personnel qu'il est question et évoque la mort de sa propre sœur éteinte suite à une maladie génétique appelée la drépanocytose :

Ma petite sœur meurt en 1979. Elle avait six ans. J'avais neuf ans. Quel choc pour moi de la voir transportée dans une voiture, rigide, enveloppée d'une serviette. J'étais là, à côté de mon père qui la tenait dans ses bras. Je me souviens de la serviette.³

Nous apprenons aussi que le narrateur/auteur est atteint par la même maladie et que sa vie est un long combat qu'il risque à tout moment de perdre. C'est donc un rapport intime qu'il entretient avec Ali Khan, une voix qui lui permet d'extérioriser ce qu'il a eu du mal à faire : reparler de sa sœur. Pour confirmer qu'il est bel et bien question de l'auteur, nous nous référons à l'entretien que Salim Bachi réalise avec Hafid Adnani :

¹ *Ibid.*, p.88.

² *Ibid.*, p.89.

³ *Ibid.*, p.28.

J'ai payé le prix de cela, mais la maladie m'a donné personnellement l'envie de lire et l'envie d'écrire.¹

Pour ce qui est d'*Amours et aventures de Sindbad le Marin*, nous apprenons que la plupart des villes évoquées dans le roman ont été réellement visitées par l'auteur. Ceci atteste d'un cheminement viatique réel que nous pouvons exploiter un peu plus tard pour notre sujet de recherche.

Le subtil jeu autobiographique bachien laisse également transparaître une autobiographie fragmentée. Une écriture traversée de bribes évoluant peu à peu vers le dévoilement, vers la nécessité d'inscrire « Soi » dans l'écriture. Tout comme Assia Djebar, Salim Bachi inscrit son « je » dans un système de confession évolutif ; nous sommes face à une exploration du Moi. Le but n'est pas de commencer par lui, mais de le retrouver et d'y revenir, et ce même si l'entreprise est délicate:

Le moi est une chose très fluide, insaisissable. Il s'agit, en écrivant, de descendre vers ce moi inconnu afin de le constituer d'une manière ou d'une autre, comme personnage. Le « je » n'est donc pas le point de départ, comme dans l'autobiographie, mais le point d'arrivée².

Par ailleurs, l'autobiographie chez Assia Djebar et Salim Bachi ne se limite pas à l'introspection comme le dit Gasparini dans « Autofiction vs autobiographie », elle est aussi tournée vers « Autrui », pour le raconter, le convoquer et le ressusciter. L'écriture du moi quitte le niveau interpersonnel pour rejoindre une interaction avec le monde, elle devient témoignage³ : « Porter témoignage. C'est bien cela la vocation d'un écrivain : témoigner⁴ ».

¹ Entretien avec Hafid Adnani, disponible dans la partie Annexe et sur le site : <http://adnani.over-blog.com/2014/12/salim-bachi-je-voulais-montrer-un-camus-vivant-et-un-camus-vivant-n-a-pas-conscience-de-son-destin.html>.

² Paul Nizon, *La république Nizon. Rencontre avec Philippe Derivière*, (cité par Philippe Gasparini, « Autofiction vs autobiographie », *op.cit.*, p. 19.)

³ Philippe Gasparini, « Autofiction vs autobiographie », *op.cit.*, p. 12.

⁴ *Dieu, Allah, moi et les autres*, p.27.

L'indication générique est un élément paratextuel important dans la réception du livre et représente un des premiers indicateurs de l'univers à découvrir. En optant pour le genre « roman », les deux auteurs ont préalablement orienté le lecteur quant à ses attentes. Même si les raisons de ce choix sont différentes, l'introduction de la fiction apporte une liberté certaine pour une écriture composite. L'intérêt porté au statut générique de notre corpus a révélé l'hybridité qui caractérise les deux auteurs : un monde d'entre-deux où la fiction côtoie le réel, où l'autobiographie rejoint l'autofiction ; le chevauchement générique met en rapport les deux écrivains. Nous sommes en présence d'un voyage au cours duquel le Moi, à travers la fiction, accomplit une traversée scripturale.

3-L'épigraphe dans les romans d'Assia Djébar:

Selon Genette, l'épigraphe se place, dans la généralité des cas, directement après la dédicace. Il s'agit d'une citation placée en exergue en tête de l'œuvre, d'une partie de cette dernière ou plus rarement en page de titre ou à la fin du livre. Elle est de nature autographe si c'est le produit de l'auteur du livre, ou allographe si elle est attribuée à un autre auteur ; c'est cette dernière qui est la plus utilisée.

L'épigraphe dispose de quatre fonctions que le lecteur peut relever. La première établit un lien de type commentaire entre l'épigraphe et le « titre » ; l'un peut déteindre sur le sens de l'autre, l'éclaircir ou le justifier. Deuxièmement, l'épigraphe peut constituer un indice dans le déchiffrement de la signification du texte. Troisièmement, « la plus oblique », elle serait essentiellement liée au nom de l'épigraphe¹ qui fait office de caution indirecte. Enfin, la fonction qu'on pourrait nommer « effet-épigraphe » est celle qui se rapporte à la présence ou à l'absence de l'épigraphe et qui « signe à elle seule, à quelques fractions d'erreurs près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit² ». L'analyse de cet élément paratextuel permet d'appréhender la teneur de notre corpus. Comme nous l'avons précisé dans l'introduction, nous ne nous intéresserons qu'aux épigraphes des romans d'Assia Djébar en raison de la quasi-absence d'éléments paratextuels dans les romans de Salim Bachi.

Assia Djébar fait partie des auteurs qui attribuent au péri-texte une importance particulière. Jalonnant le texte de multiples éléments paratextuels, elle offre aux lecteurs une première clé interprétative de son œuvre qui l'orientera et l'accompagnera tout au long de sa traversée « scripturale ».

Les deux romans étudiés débutent par une épigraphe de nature allographe. Nous pensons que cette dernière contribue à la productivité sémantique du texte qu'elle précède et met le lecteur sur une voie précise de déchiffrement.

¹ Dans *Seuils*, Genette définit l'épigraphe comme étant l'auteur de l'épigraphe, l'épigrapheur comme étant l'auteur du livre et l'épigraphe comme étant le destinataire de ce dernier : soit le public.

² Genette, *Seuils*, op. cit., p.163.

Dans *La Femme sans sépulture*, à la page onze, l'épigraphe suit l'avertissement. Il s'agit de vers appartenant à Louis-René des Forêts :

*Si faire entendre une voix venue d'ailleurs
Inaccessible au temps et à l'usure
Se révèle non moins illusoire qu'un rêve
Il y a pourtant en elle une chose qui dure
Même après que s'est perdu le sens
Son timbre vibre encore au loin comme un orage
D'où on ne sait s'il se rapproche ou s'en va.¹*

Louis-René Des Forets fait partie des auteurs qui se sont intéressés aux divers domaines de l'art tels que la littérature, la peinture et la musique. Son écriture est donc composite et reflète un monde où l'imaginaire joue un rôle considérable. Elle peut être également qualifiée de fragmentaire en raison de son questionnement incessant quant à l'acte du langage.

[...] je ne sais pas à l'avance ce que je vais faire, ce que je veux faire. Cela vient de la langue. C'est elle qui me porte, qui prévaut, qui entraîne le souvenir. Je pars souvent d'une phrase que j'ai dans la tête, sans que je sache à quel moment de ma vie elle va se rapporter et cela prend cette forme de fragment, de moment, cet aspect épiphanique.²

Son univers est celui de la voix dans toutes ses nuances, ses inflexions et son aphonie. Ayant expérimenté l'exil, il tentera d'exiler sa voix de son propre monde à l'extérieur dans une tentative avortée.

[...] lire Louis-René des Forêts, devient une ouverture vers le paysage intérieur de chacun, de la voix d'enfant retenue, embusquée au fond de nos puits d'âme. Tout ne se dévoile que par étincelles, brindilles de mémoire jetées, fulgurances entraperçues.³

¹ *La Femme sans sépulture*, p.11.

² Marianne Alphant, « Livres en chantier : Louis-René des Forets : silences rompus », cité par Kanako Imaseki, « Cela vient de la langue –Kleist et Louis-René des Forêts– ». « [En ligne], disponible sur : <http://www.waseda.jp/bun-france/pdfs/vol36/imaseki.pdf>, (consulté le 11 janvier 2017), p. 1.

³ «Louis-René des Forêts » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/desforets/desforetslouisrene.html>, (consulté le 30.01.2014). Fait partie de : *Esprit nomades* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.espritsnomades.com>.

Le développement thématique de la mémoire morcelée constitue le point analogique liant la production de L.R des Forêts et Assia Djebar. Le choix de l'écrivaine n'est donc pas le fruit du hasard et répondrait à une volonté certaine d'évoquer « ces voix » issues du souvenir qui se racontent dans un dialogue introspectif. Le Moi est mis en contact avec un Moi d'autrefois qui n'est pas envisagé comme identique mais comme différent : c'est à un autre désormais qu'on se raconte.

La troisième personne pour s'affirmer contre le défaut de la première. Il est ce que je fus, non ce que je suis qui n'a pas de présence réelle. A moins d'y voir l'unique et dernier recours pour se décharger de sa propre personne. Non, ce n'est ni lui ni moi, c'est le monde qui parle. C'est sa terrible beauté.¹

« Si faire entendre une voix venue d'ailleurs », la voix dont il est question est peut être celle de Zoulikha Oudai, le sujet principal du livre. La narratrice nous apprend qu'elle n'a pris connaissance de l'existence de cette dernière qu'au cours de recherches pour son film. C'est comme si la voix de cette femme s'imposait de toutes ses forces, demandant une médiation. L'auteure tentera tout au long de son roman de récupérer les parcelles polyphoniques de son histoire et de réécrire les partitions de son chant perdu. Cela semble important, voire urgent.

Non ! L'image de Zoulikha, certes, disparaît à demi de la mosaïque. Mais sa voix subsiste, en souffle vivace : elle n'est pas magie, mais vérité nue, d'un éclat aussi pur que tel ou tel marbre de déesse, ressorti hors des ruines, ou qui y reste enfoui.²

Mais une autre hypothèse est à prendre en considération. Cette « voix venue d'ailleurs » peut être aussi celle de l'écrivaine-même. Elle se rapprochera alors de Louis-René des Forêts dans la difficulté qu'il a rencontrée à se constituer comme sujet de son écriture³. Le dédoublement de l'instance narrative justifie nos propos. Nous avons mentionné précédemment que la narratrice de *La Femme sans sépulture*

¹ Louis-René des Forêts, *Ostinato*, cité par Kanako Imaseki, « Cela vient de la langue –Kleist et Louis-René des Forêts–», *op.cit.*, p. 8.

² *La Femme sans sépulture*, p.242.

³ Christine Servais, « Je suis celui qui parle. L'interruption de la lecture dans *Le Bavard* de L.-R. Des Forêts», *TRANS*-[En ligne], 8 | 2009, mis en ligne le 08 juillet 2009, disponible sur: <http://trans.revues.org/312> ; DOI : [10.4000/trans.312](https://doi.org/10.4000/trans.312), (consulté le 26 mars 2016), p.02.

pouvait être aisément perçue comme étant l'auteure-même. Les mots la qualifiant dans le texte sont significatifs : « l'étrangère, la visiteuse, l'invitée », c'est comme si sa présence devenait étrangement problématique. Le « je » laisse place parfois au « elle » à l'« autre¹ », comme si le « Moi » venu de « l'ailleurs », pour se raconter, ne pouvait le faire qu'en se noyant dans l'anonymat. L'écriture devient pour A. Djébar un voile symbolique :

Croyant me « parcourir », je ne fais que choisir un autre voile. Voulant, à chaque fois, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules !²

L'analyse de cette épigraphe nous réconforte quant à la raison qui pousse l'auteure à prendre ses distances par rapport à son Moi scripturaire. Quelque chose se joue donc dans l'écriture et l'écrivaine quête une voix, peut être sa propre voix dans un mouvement constant entre parole et silence. En fait, sa voix ne semble s'écrire qu'à travers la fragmentation et le rapport au langage devient complexe. Mireille Calle-Gruber, écrivaine et professeure à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, évoque la complexité qui accompagne l'aventure scripturaire : « et si le mot était « consolation » : la recherche d'une forme où consoler l'inconsolable ?³ ».

L'épigraphe du second roman, *Nulle part dans la maison de mon père*, est tout aussi intéressante : « *De loin je suis venue, et je dois aller loin...* » (Kathleen Raine, « *Le Voyage* », *The Pythoness* : 1949).

Les vers appartiennent à une écrivaine anglaise du nom de Kathline Raine qui s'inscrit dans une tradition de l'écriture du Moi. L'originalité de son œuvre autobiographique réside dans le retour, à travers l'écriture sur soi, à la réminiscence, à un monde idéal symbolisé par le paradis perdu du monde de l'enfance. Le motif du retour au pays natal marque aussi l'écriture de K. Raine :

[...] l'exploration de l'espace autobiographique de Kathleen Raine révèle un processus d'anamnèse à la fois souvenir du monde, de l'enfance, quête

¹ *La Femme sans sépulture*, p.89.

² Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, *op.cit.*, p. 302.

³ Mireille Calle-Gruber, *Consolation*, Paris, La Différence, 2010, p.52.

*d'origine et retour à l'unité primordiale. La spécificité de l'écriture autobiographique de Kathleen Raine par rapport à d'autres textes autobiographiques féminins contemporains de langue anglaise témoigne d'une émergence du numineux qui fonde le récit d'un itinéraire spirituel.*¹

Le choix de l'épigraphe est significatif. En effet, Kathleen Raine a fortement marqué la littérature et a grandement contribué à l'écriture féminine. On retrouve dans ses écrits le même tissage thématique tant chéri par Assia Djebar : la femme, la mémoire et la construction rétrospective.

Le vers de l'épigraphe peut évoquer l'aventure scripturaire telle qu'elle est envisagée par l'auteure. Par instants choisie, par d'autres, imposée, l'écriture de « soi » est l'écriture d'un sujet qui se disperse puis s'assemble, se dérobe puis s'assume, s'interroge puis se répond pour enfin tenter se révéler au monde. Il ne s'agit pas d'un travail facile, mais plutôt d'une mise à nu qui inquiète et effraie. Autobiographie et autofiction laissent transparaître une existence en crise, en quête de sa propre voie.

¹ Françoise Kischinevsky, *Kathleen Raine et la tradition autobiographique*. [En ligne], IUFM de la Réunion, disponible sur : <http://espe.univ-reunion.fr/fileadmin/Fichiers/ESPE/bibliotheque/expression/14/Kischinevsky.pdf>. (Consulté le 12/03/2016).

4-Le titre :

« Élément indispensable sinon à l'existence matérielle du texte, du moins à l'existence sociale du livre¹ ».

Le titre est « l'échantillon » premier du texte mis à la portée du lecteur. Comme l'évoque Genette dans *Seuils*, il est le nom attribué au livre et se voit octroyer le rôle de dénominateur et « d'annonciateur ». L'instance titrologique est alors présentée comme étant une instance de communication qui opère sur un plan visuel mais aussi sémantique et qui met en évidence un message que le destinataire (auteur ou éditeur en général) transmet au destinataire². Ainsi, l'étude du titre se révèle être d'une importance non négligeable dans la sphère transtextuelle.

Les critiques littéraires ont énormément négligé l'importance et le rôle des études de titre et n'ont commencé à s'y intéresser qu'à partir de 1970. D'ailleurs, le sociologue Claude Duchet est considéré comme étant le premier à avoir utilisé le terme de « titrologie » pour qualifier les études faites sur cet élément paratextuel. L'apparition de ce néologisme s'est effectuée sur une nouvelle perception du titre du roman soit:

*Un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement, littérarité et socialité : il parle de l'œuvre en terme de discours social, mais le discours social en terme de roman.*³

De son côté, Gérard Genette (*Seuils*) contribue grandement aux recherches effectuées. Il envisage l'appareil titrologique comme : « Un ensemble un peu complexe et d'une complexité qui ne tient pas exactement à sa longueur⁴ ». Il

¹ Genettes, *Seuils*, *op. cit.*, p. 296.

² Genette considère que le destinataire du titre ne se résume pas uniquement au lecteur : « public », mais concerne aussi toute personne ayant participé à sa « réception ». Ainsi le destinataire serait « une entité de droit plus vaste que la somme de ses lecteurs, parce qu'il englobe, à titre parfois très actif, des personnes qui ne lisent pas nécessairement, ou pas entièrement, mais qui participent à sa diffusion, (...), l'éditeur, ses attachés de presse, ses représentants, les libraires, les critiques et échetiers, et même et peut être surtout ces colporteurs bénévoles ou involontaires de la renommée que nous sommes tous à un moment ou un autres » (*Ibid.*, pp.78-79).

³ Claude Duchet, « La Fille abandonnée et la Bête humaine, éléments de titrologie romanesque ». [En ligne], in : Littérature, n°12, 1973, pp.49-73, disponible sur : http://www.persee.fr/docAsPDF/litt_0047-4800_1973_num_12_4_1989.pdf, (consulté le 25 décembre 2016), p.50.

⁴ G. Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p.58.

considère le titre comme : « un objet artificiel, un artefact de réception ou de commentaire, arbitrairement prélevé par les lecteurs, le public, les critiques, les libraires, les bibliothécaires, et les titrologues¹ ». Selon lui, l'instance titrologique bénéficie de cinq emplacements : la première de couverture, le dos de couverture, la quatrième de couverture, la page de titre et la page de faux titre.

L'interprétation de « Ce signe par lequel le livre s'ouvre² », ce médiateur paratextuel, dépend toutefois de celle du lecteur. À dire vrai, elle peut aussi bien simplifier la lecture du texte que l'obombrer. Ainsi, l'éclaircissement du titre n'apportera pas toute la lumière appétée pour comprendre le texte, mais il constituera un point de repère idoine dans notre analyse.

4-1-Les fonctions du titre :

Le titre d'un ouvrage en fournit une idée liminaire. L'impression qu'il laissera, qu'elle soit laudative ou repoussante, marquera considérablement l'esprit du lecteur et suscitera ou non son intérêt. Les responsables de sa formulation ou de sa mise en page: auteur, éditeur ou typographe y accordent donc une grande importance. Genette pense que le titre dispose de quatre fonctions : identificationnelle, descriptive, connotative et séductive.

La fonction identificationnelle ou fonction de désignation serait, selon Genette, la seule fonction dont la présence est primordiale³. En effet, elle sert à identifier le livre et à lui conférer un nom. Partant de ce fait, son rôle premier est de permettre à un ouvrage d'être distingué des autres écrits parus à la même époque, antérieurement ou ultérieurement. Néanmoins, notre théoricien souligne que dans certains cas, cette fonction peut être « défailante » ; ceci se produit lorsque certains titres partagent un titre homonyme.

¹ *Ibid.*, 60.

² *Ibid.*, p.173.

³ Certes, la fonction de désignation est la seule obligatoire mais il est inenvisageable de la séparer des autres.

La fonction descriptive est générée grâce à l'appréhension du récepteur, elle se matérialise dans quatre classes de titres : thématique, rhématique, mixte, ambiguë.

Pour répertorier les titres, Genette emprunte à la linguistique le contraste existant entre *thème et rhème* et nomme *thématiques*¹ les titres qui renvoient au contenu et *rhématiques*², ceux qui se réfèrent à l'œuvre elle-même :

*L'essentiel est pour nous de marquer en principe que le choix n'est pas exactement entre intituler par référence au contenu (Le Spleen de Paris) ou par référence à la forme (Petits Poèmes en prose), mais plus exactement entre viser le contenu thématique et viser le texte lui-même considéré comme œuvre et comme objet. Pour désigner ce choix dans toute sa latitude, sans en réduire le second terme à une désignation formelle qu'il pourrait à la rigueur esquiver, j'emprunterai à certains linguistes l'opposition qu'ils marquent entre le thème (ce dont on parle) et le rhème (ce qu'on en dit)*³.

Les titres thématiques concernent *les lieux, les objets, les leitmotifs, les personnages* que l'on retrouve dans le titre et qui appartiennent à la sphère diégétique du livre qu'ils « nomment ». C'est donc « le contenu » qui sera l'élément fondamental constituant du titre. Quatre genres nous sont alors présentés. Le premier type est nommé littéral dans la mesure où il indique, au sens propre, l'élément ou le thème majeur de l'œuvre (*Guerre et Paix*). Le deuxième fonctionne par synecdoque et se rapporte aux titres qui mettent en scène des composants plus secondaires (*Le Père Goriot*). Le troisième est d'ordre essentiellement symbolique, il s'agit de ceux appelés : métaphoriques (*Germinal*). Enfin, le dernier agit par antiphrase ou ironie. Dans ce cas, le titre désigné peut être en totale contradiction avec le contenu du livre ou alors se trouve dépourvu de pertinence thématique. Notons qu'il est possible que plusieurs types se rencontrent dans un même appareil titrologique.

¹ « Ce livre parle de », citons par exemple : *La Peste* d'Albert Camus, *La condition humaine* d'André Malraux

² « Ce livre est », citons *Les Essais* de Montaigne, *Dictionnaire des idées reçues ou catalogue des opinions chics* de Flaubert

³ G. Genette, *Seuils*, op.cit., p.74.

Les titres rhématiques existent également sous différentes variantes. Ainsi, certains titres se révèlent par dénomination générique (*Mémoire, Conte, Dialogue...*) ou *paragénérique*, c'est-à-dire doté d'un certain aspect d'originalité (*Méditation, Recueillement, Tel Quel...*). D'autres encore désignent l'œuvre « par un trait plus purement formel, voire plus accidentel : *Décameron, Heptameron, Ennéades, Nuits antiques, The Friday Book, [...]*¹ », ou de façon plus informelle, mais ayant toujours pour objet le texte lui-même (*Pages, Écrits, Livre, ...*).

La mixité concerne les titres à la fois thématiques et rhématiques. On retrouve alors le thème et le genre dans le même intitulé : (*Traité de la nature humaine, Essais sur l'entendement humain, Étude de femme, Portrait de femme, ...*).

Pour terminer, il nous reste à mentionner qu'une sorte d'opacité peut s'établir entre les titres thématiques et rhématiques par le fait de l'existence de termes qui peuvent renvoyer aussi bien au « sujet » du discours ou qu'au discours lui-même (*Contemplations, les Chants du crépuscule, ...*) tel est le cas des titres ambigus.

La troisième fonction titrologique qu'évoque Genette est la fonction connotative ; elle est rattachée à la fonction précédente. Elle est inévitable, car elle est liée à l'existence même du titre qui, une fois produit, acquiert un style propre : « même le plus sobre, dont la connotation sera au moins : sobriété (au plus, ou au pire : affectation de sobriété)² ». Néanmoins, Genette précise qu'il serait préférable de parler de valeur connotative à la place de fonction, car l'effet dont on parle n'est pas toujours intentionnel.

La quatrième fonction, séductive, est liée au choix du titre qui se fait généralement de manière intentionnelle. Une des aspirations premières de l'auteur ou de l'éditeur est de séduire les lecteurs. À travers différentes stratégies (la taille, les sonorités, l'entorse aux normes instaurées, les caractères utilisés, « la beauté », le mystère...), il est possible « d'intéresser le destinataire » en attisant sa curiosité, en le déconcertant ou en le déstabilisant. Étant le « seuil » premier à franchir afin d'atteindre le texte, le titre se doit de motiver la lecture. Cependant, Genette

¹ *Ibid.*, p.90.

² *Ibid.*, p.97.

reproche à cette fonction sa nature douteuse pour la bonne raison qu'un titre peut parfois vendre un livre qui n'est pas aussi intéressant que son nom : « Si le titre est bien le proxénète du livre, et non pas de lui-même, il faut sans doute craindre et éviter que sa séduction ne joue trop à son propre profit, et au détriment de son texte¹».

La Femme sans sépulture, Nulle part dans la maison de mon père (Assia Djebar), *Amours et aventures de Sindbad le Marin, Le Chien d'Ulysse* (Salim Bachi), tels sont les intitulés que nous comptons analyser et dans lesquels nous avons relevé trois fonctions : identificationnelle, séductive et descriptive.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, tout titre dispose d'un rôle appellatif qui le « singularise ». À l'évidence, cette fonction est aussi présente et remplie dans les quatre titres mentionnés. Il en va de même pour la fonction séductive, dans la mesure où, à l'exclusion de l'identité des auteurs, le premier élément à avoir attiré notre attention en tant que lectrice mais aussi chercheuse est sans aucun doute l'appareil titrologique.

¹*Ibid.*

4-2-Analyse des titres :

4-2-1-La Femme sans sépulture :

Sur un plan sémantico-syntaxique, ce premier titre se compose d'un syntagme nominal (article défini/"la"+ nom commun féminin/femme) et d'un syntagme prépositionnel (préposition /sans+nom commun féminin/ sépulture). Nous avons donc deux substantifs féminins.

Le substantif : « femme » provient du latin "*fēmīna*"¹, "*fēmīnīnus*" ou "*fæmīna*"² qui signifie au sens large femelle et au sens restreint femme. Selon le dictionnaire *Le Littré*, *fæmīna* comporte le radical « *fæ* » qu'on trouve dans *fætus* et le suffixe participial « *mina* ». Ainsi, « *fæ* » serait la faculté d'engendrer et d'enfanter et « *mina* » celle d'allaiter et de nourrir. « Femme » désignerait donc la fécondité, l'abondance et la production.

Fēmīna peut aussi se révéler sous des formes plus variées et recouvrir d'autres aspects que la fécondité. Elle peut être la jeune fille ou la maîtresse bien aimée. Elle peut être la vierge et matérialiserait par conséquent la chasteté et par élargissement la sainteté et le sacré. D'un autre côté, elle peut désigner la femme mariée et serait par conséquent l'un des piliers de la maison : épouse et souveraine. Enfin, figure de la mère, elle est associée à certaines déesses de l'Antiquité telles que : Cybèle ou Déméter³. La « femme » serait donc non seulement la femelle du mâle/homme, mais elle est également vouée à différentes sphères et son statut dans la société est par conséquent symboliquement représentatif du rôle qu'on lui attribue.

Devant ce premier substantif, nous remarquons la présence de l'article défini « la ». Le choix de ce déterminant indique la considération que l'émetteur apporte à l'interprétation du lecteur. Ce dernier disposerait préalablement d'informations relatives au référent, acquises par des présuppositions. Dans son article

¹ Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français. Op.cit.*, p. 595.

² *Ibid.*, p. 611.

³ Selon l'*Encyclopédie des symboles*, Cybèle et Déméter sont deux figures représentatives chez les Grecs de la grande déesse mère.

« Description ”communicative” des déterminants français en vue de la didactisation », Lidia Lebas Fraczak¹ s’inspire de la définition apportée par le philosophe américain Robert Stalnaker concernant les présuppositions qui seraient :

[...] des propositions (dans le sens « contenus informationnels ») qui sont prises pour acquises par le locuteur et font ainsi partie de l’arrière-plan d’un acte de communication, sur lequel s’appuie la partie « posée » de l’énoncé. C’est un terrain commun » (« commonground ») des locuteurs.²

Par la présence d’un déterminant, le nom, qu’on appellera par la suite référent, obtient un statut plus important et reçoit un plus grand degré de focalisation. C’est ainsi que cette dernière s’applique sur le mot « femme » en lien avec une réalité dont la connaissance dépendra du contexte. De plus le groupe prépositionnel qui lui succède accorde, selon le terme employé par Lebas Fraczak, une « particularisation ». En d’autres termes, « sans sépulture » fait de « la femme » mentionnée un être à part autour duquel gravite tout le titre et peut être même le texte. Il est vrai que le lecteur ne peut, à partir de l’appareil titrologique seul, avoir accès directement à l’identité du référent, néanmoins : « même s’il les ignore auparavant, acceptera d’emblée les présupposés, qu’il ne les mettra pas en question, qu’il les admettra sans contestation³ ». Le titre inviterait alors son lectorat à « présupposer » l’existence de « la femme sans sépulture » en tant que personnage « dominant » dans l’espace romanesque djebarien. Ce qui nous amène à entrevoir une première caractéristique de ce titre, à savoir sa fonction littérale.

Sur le plan fonctionnel et comme la plupart de ses homologues, ce premier titre est de nature thématique. Un résultat liminaire nous a indiqué la possibilité qu’il soit littéral. Il renverrait alors à « l’objet maître » du livre.

¹ Enseignante et chercheuse à l’Université Blaise Pascal-Clermont 2 et membre du Laboratoire de Recherche sur le Langage, Maison des Sciences de l’Homme.

²Lidia Lebas-Fraczak. « Description ”communicative” des déterminants français en vue de la didactisation » [en ligne]. Recherches en Didactique des Langues et Cultures : les Cahiers de l’acedle, L’association des chercheurs et enseignants en didactique des langues étrangères, 2009, 6 (2), disponible sur : <https://hal-clermont-univ.archives-ouvertes.fr/hal-00910782/document>, (consulté le 15/12/ 2015), p.11.

³Oswald, Ducrot, *La description sémantique des énoncés français et la notion de présupposition* [en ligne]. In: *L’Homme*, 1968, tome 8, n°1. pp. 37-53 ; disponible sur : http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1968_num_8_1_366938, p.40.

Nous avons trouvé une confirmation à cette hypothèse dans la 4^{ème} de couverture où l'identité de la « femme » a été révélée:

La femme sans sépulture, c'est Zoulikha, héroïne oubliée de la guerre d'Algérie, montée au maquis au printemps 1957 et portée disparue deux ans plus tard, après son arrestation par l'armée française. Femme exceptionnelle, si vivante dans sa réalité de mère, d'amante, d'amie, d'opposante politique, dans son engagement absolu et douloureux, dans sa démarche de liberté qui scelle sa vie depuis l'enfance et qui ne l'a jamais quittée : sa présence irradiante flotte à jamais au-dessus de Césarée...¹

L'insertion du contexte à notre analyse (nous pensons évidemment au texte et donc à sa lecture) nous permettra de connaître l'histoire de Zoulikha Oudai, femme au passé hors du commun.

A-Portrait de Zoulikha :

Au sein des personnages évoluant dans la sphère romanesque de *La Femme sans sépulture*, évolue une femme d'exception : Zoulikha Oudai. C'est sur le destin de cette surprenante héroïne que s'est attardé la plume d'Assia Djebar et sur laquelle nous nous attarderons à notre tour.

Zoulikha est née en 1916 à Hadjout (ancienne Marengo) qui se situe au Nord Ouest de l'Algérie. Son père était un cultivateur fortuné considéré comme « un bon arabe » par ses voisins colons. Elle fut la première fille musulmane de la région à obtenir un certificat d'étude. Elle se maria à trois reprises et eut quatre enfants. Sa première union fut à l'âge de seize ans, mais ne dura que quelques mois, au bout desquels elle se retrouva seule avec un premier enfant. En effet, suite à une dispute avec un Français, son mari prit la fuite et quitta l'Algérie pour « la métropole ». Refusant de le suivre elle demanda sa liberté au cadí-juge, confia Hania, sa fille, à une tante et partit travailler à Blida. De son deuxième mariage, elle eut Habib qui resta avec son père après le divorce. Enfin, elle se maria à un notable de Césarée avec qui elle eût deux enfants, EL Hadj Oudai, musulman pratiquant, tolérant et très

¹ *La Femme sans sépulture*, 4^{ème} de couverture.

respecté. D'ailleurs, c'est pour ce dernier qu'elle quittera sa « tenue d'Européenne » pour « se voiler » :

[...] on pouvait, [...], la confondre avec mes autres concitoyennes : couvertes du voile de soie (de soie moirée ou, pour les plus âgées, de soie mêlée de laine fine, pour en adoucir les plis), la pointe d'organza raidie et à demie transparente sur l'arête du nez, masquant ainsi le bas du visage pour rehausser les yeux fardés, agrandis au khôl, ainsi que le front surmonté parfois d'un bijou d'or ou de perles. Zoulikha devient-elle désormais une dame ?¹

Les colons de son village la nommaient « l'anarchiste », car elle était différente des autres femmes. Cette grande dame était connue pour son franc-parler, son courage et son sang-froid. Deux anecdotes nous sont alors racontées :

Un fils de colons avait ricané, paraît-il, devant l'un des nôtres : « si on nous donnait maintenant des armes, je commencerai par te tirer dessus ! » et il riait, en le narguant. Zoulikha qui passait par là était intervenue : « Là-bas, les Nord-Africains, vous les mettez en première ligne, comme chair à canon ! Ils sont en train de se battre pour vous ! Et vous, sortez donc des jupes de vos mères...² ».

Zouliha heurta une Maltaise qui lui cria : « Eh bien, Fatma ! » et à laquelle elle rétorqua calmement « Eh bien, Marie ? » :

La Française, [...], était, paraît-il, tout offusquée, surtout devant cette Mauresque voilée. Elle s'est presque étouffée d'indignation : « Tu m'appelles Marie ? Quel toupet ! » Alors Zoulikha, très doucement comme à l'école l'institutrice (et son voile découvrant tout son visage), de lui faire la leçon : « Vous ne me connaissez pas ! Vous me tutoyez...et, en outre je ne m'appelle pas Fatma !...Vous auriez pu me dire « Madame », non ?³

Voilà ce qui résume le caractère de celle qui montra au maquis rejoindre ses compatriotes et qui deviendra « la mère des maquisardes ». Fille, amie, épouse et mère, elle fit face à l'ennemi en véritable amazone et trouva la mort en martyr. Disparue sans laisser de trace, elle profite de l'univers fictionnel accordé par le

¹ *Ibid.*, pp. 21-22.

² *Ibid.*, p. 20.

³ *Ibid.*, p.23.

roman pour venir raconter sa mort et apporter ainsi un semblant de réponses aux personnes qui n'ont cessé d'attendre « son impossible retour ».

B- Analyse du syntagme prépositionnel :

En ce qui concerne le syntagme prépositionnel, nous avons jugé utile de connaître la valeur de la préposition utilisée afin de connaître le lien qui la relie au substantif qui la suit, soit « sépulture ».

La préposition *sans* fut attestée dans la deuxième moitié du X^{ème} siècle et provient de l'ancien français « *sen* », qui dérive à son tour du latin classique « *sine* ». D'ailleurs, les étymologistes s'accordent à dire que « *sine* » tirerait son origine du préfixe *se, sed* qui exprimerait « la séparation ». Ayant un sens négatif, cette préposition marque « le manque, l'exclusion » (Le Littré). Elle serait donc une conséquence communautaire qui découle d'un « bannissement » de la sphère sociale provoquant une altération de l'objet dont il est question. Cette contrainte à la marginalité nous a amenée à nous interroger sur une deuxième fonction de ce titre soit la fonction métaphorique. Pour ce faire, nous nous sommes intéressées cette fois à la sépulture.

Le substantif : « sépulture » tire son origine du latin *sēpultūra* dont le verbe, *Sēpēlio* ou *Sēpūlio*, signifie : au sens propre « ensevelir, enterrer » et au sens figuré « faire disparaître ; ensevelir sa douleur, ensevelir pour l'éternité l'existence des êtres.¹ » *Sēpultūra* représente donc « les derniers devoirs » et désigne l'action d'ensevelir quelqu'un ou le corps de quelqu'un². L'enterrement répond communément à certains rites et pratiques qui diffèrent d'une culture à une autre. L'importance qu'on leur accorde est, à quelques exceptions près, d'ordre universel.

Il est également possible et intéressant de l'associer à d'autres termes:

Sēpulcrētum : lieu de sépulture (évoquant généralement le cimetière);

¹Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français, op.,cit*, p.1214.

² *Ibid.*, p.1216.

Sepulchrum : le premier sens attribué à ce vocable est : tombe, sépulcre, tombeau. Le deuxième est monument funéraire ou pierre tombale avec son inscription funéraire. Enfin le troisième, dans un aspect plutôt poétique, se rapporte aux morts.

Sēpultō: tenir enseveli;

Sēpultōr: celui qui ensevelit, qui fait disparaître¹.

La sépulture se résumerait donc à trois éléments fondamentaux : l'action de mettre le mort en terre, le lieu où on l'y dépose et l'ensemble des cérémonies usitées dans une culture donnée pour inhumer les morts.

C-Sépulture : lieu de mémoire, lieu de deuil

Nous nous sommes intéressée à la sépulture comme étant ce que l'historien Pierre Nora nomme : « lieu de mémoire » : « [...] ce sont d'abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle l'ignore² ». Le terme « lieu » est utilisé ici dans son sens : matériel (un musée), symbolique (une minute de silence) et fonctionnel (un manuel de classe). La raison de son existence provient d'une volonté de protéger et de conserver la « mémoire » : « Le sentiment de la continuité devient résiduel à des lieux. Il y a des lieux de mémoire parce qu'il n' y a plus de milieux de mémoire³ ». Ainsi le lieu, dit de mémoire, consigne l'histoire d'un événement important et assure sa survivance à l'oubli et au temps.

La raison d'être des lieux de mémoire et d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel [...] enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes⁴.

Par conséquent, il s'agit de lieux culturels porteurs de sens et de mémoire qui se trouvent être un point d'ancrage reliant une société à ses origines.

¹ *Ibid.*

² Pierre Nora, *Les lieux de mémoire. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. .XXIV.

³ *Ibid.*, XVII.

⁴ *Ibid.*, XXXV.

Incarnant un lieu de mémoire, la sépulture fait partie de ces : « [...] lieux mixtes, hybrides et mutants, intimement noués de vie et de mort, de temps et d'éternité ; dans une spirale du collectif et de l'individuel, du prosaïque et du sacré, de l'immuable et du mobile¹ ».

Dans son article « Deuil, trace et mémoire² », le sociologue Jean-Didier Urbain considère que la sépulture inscrit le passage d'une personne sur terre pour dire que tel homme ou telle femme a vécu et est mort ; une trace qui permet un dépassement de la mort par la mémoire. *Ipsa facto*, la sépulture évoque un lieu atemporel, refuge de la mémoire, où passé et présent coexistent et où les proches se recueillent. Sa privation engendre une séquence « lésionnelle », paralytique qui affecte la vie de ceux qu'on appellera désormais les « survivants ». La douleur ressentie à la perte d'un être cher rencontre son paroxysme au moment où on se retrouve dépossédé de ce lieu de « l'entre deux » où repose son corps. Symbolisant à la fois la dématérialisation de l'être et la commémoration de son existence, elle contribue grandement à l'aboutissant du processus mental de l'acceptation de la mort. Son importance réside alors dans le fait qu'elle soit à la fois « lieu de mémoire » et « lieu de deuil ».

Ce qui nous amène à l'intérêt que peut avoir le « lieu » pour l'accomplissement du deuil :

Le lieu est essentiel au deuil. Il est essentiel aussi au monument funéraire. Un mort sans lieu, partout et nulle part à la fois, est un mort vagabond, un fantôme, un être incertain. Sans la localisation, la trace ne serait qu'un signe errant et l'épithaphe, comme l'atteste son étymologie (du grec epi-, « dessus », et taphos, « fosse, tombeau, sépulture »), ne vaut que parce qu'elle est d'abord une topographie, une écriture déictique, désignant un lieu : celui du mort. Cette épigraphie dissipe l'incertitude en disant : « il est ici »³.

Zoulikha a disparu et s'est éteinte sans recevoir d'inhumation. La mort ne semble manifestement pas être la cause de la souffrance des siens, mais plutôt

¹ *Ibid.*, XXXV.

² Jean-Didier Urbain, « Deuil, trace et mémoire » [en ligne], disponible sur : http://www.mediologie.org/cahiers-de-mediologie/07_monuments/urbain.pdf, consulté le 2 septembre 2014.

³ *Ibid.*, p.2.

l'impossibilité de trouver le lieu où repose son corps : « où trouver le corps de ma mère ? » Hania, sa fille aînée, vit cette privation comme une « maladie » qui « l'envahit » et provoque en elle « des accès de fièvre » :

Il y a dix ans germa en elle cette parole ininterrompue qui la vide [...] Ces symptômes s'accroissent certains jours précis du mois : Hania reste alors allongée. Elle s'écoute silencieuse comme une méditation sans fin [...] quêter sans fin sa mère.¹

La douleur est causée par la dépossession :

[...] je n'ai même pas une tombe où aller m'incliner le vendredi... Une tombe de ma mère, comme tant de femmes de mon âge. Nous voici plus défavorisées que de simples orphelines².

D- La sépulture chez les Grecs :

La sépulture est encore plus fascinante si nous observons la place que les « mortels » lui attribuaient dans la mythologie gréco-romaine. Faut-il d'abord justifier la raison qui nous a amenée à envisager *Sēpultūras* loin dans le temps ? Nous expliquons ce choix par le fait que « *La Femme sans sépulture* » n'est pas véritablement le titre que l'auteure destinait à son œuvre :

*Le livre devait s'appeler « Les Oiseaux de la mosaïque ». Le titre *La Femme sans sépulture* s'est imposé entre autres parce que je l'ai fini juste après le 11 septembre, à New York ou, à dix minutes de mon nouveau logis, trois mille personnes allaient rester sans sépulture. Pour ce roman mosaïque, j'ai été appelée à réinventer les deux filles dans la durée de leur mémoire douloureuse...³*

C'est donc le 11 septembre qui a amené Assia Djébar à changer de titre en hommage aux personnes disparues ce jour-là. Mais *Les Oiseaux de la mosaïque* n'a pas entièrement disparu du roman. Certes il n'est plus le titre du « texte », mais il est présent en tant qu'un intertitre de ses chapitres. Cela est fort intéressant, car c'est dans cette partie qu'Ulysse et les sirènes font leur apparition. D'ailleurs, c'est en

¹ *La Femme sans sépulture*, p.64.

² *Ibid.*, p.93.

³ Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt, *Assia Djébar*, L'Harmattan, 2008, p.71.

raison de ce chapitre que nous avons décidé de considérer ce roman comme une transposition de l'*Odyssee* ; bien entendu nous y reviendrons plus tard. La présence d'un élément odysseén nous a poussée alors à nous pencher sur la place attribuée à la sépulture par les Grecs et à la symbolique de sa absence.

Dans la pensée grecque, les rites funéraires ont aussi une importance fondamentale. Sans sépulture, le défunt se trouve privé de statut de mort pour être condamné à errer dans l'Érèbe¹ pour une période de cent ans. De ce fait, seuls ceux qui ont reçu une sépulture peuvent prétendre traverser le fleuve du Styx² pour connaître leur destin dans l'Hadès³ à savoir le Tartare ou les Champs-Élysées.

Ulysse s'est assez rapproché des Enfers pour convoquer les morts mais n'y est pas rentré. Toutefois, d'autres héros ont eu le privilège d'accomplir cette descente, citons par exemple Héraclès (Hercule), Orphée ou encore Énée. D'ailleurs ce dernier, dans l'*Énéide*⁴, Livre sixième, intitulé *La Descente d'Énée aux Enfers*, s'interroge sur ces êtres auxquels on refuse de traverser le Styx.

C'est ainsi qu'il interpelle la Sibylle :

Dis-moi ô vierge, que veut dire ce concours au bord du fleuve ? » Que demandent ces âmes ? [...] Toute cette foule, que tu vois, est sans assistance et sans sépulture ; [...] Pendant cent ans ils errent et volettent autour de ces bords. Alors seulement, ayant été admis, ils voient à leur tour ces étangs si désirés. » Le fils d'Anchise s'est arrêté dans sa marche, tout pensif, et déplorant dans son cœur le sort inique de ces ombres. [...] affligés et privés des honneurs de la mort.⁵

L'absence des « honneurs de la mort » empêche l'âme de trouver sa place dans les Enfers. Ne faisant plus partie du monde des vivants et n'ayant pas encore droit de traverser le fleuve sacré, elle est condamnée à une errance qui lui interdira de trouver le repos. La sépulture est donc nécessaire au processus même de la mort.

¹Érèbe : région des Enfers proche de la surface où les défunts privés de rites funéraires doivent attendre pour une période de cent ans.

²Styx : le plus long fleuve des Enfers, ceux qui s'y baignent deviennent invulnérables.

³L'Hadès ou les Enfers sont les lieux souterrains où descendent les âmes des morts pour y être jugées. Hormis, l'Érèbe, on y trouve Les Champs-Élysées, endroit agréable pour les justes et les héros (équivalent du paradis chrétien) et le Tartare, endroit le plus profond des Enfers et prison pour ceux ayant enfreints les lois.

⁴Virgile, *L'Eneide*, Traduit par Maurice Rat, Paris, éd. GF Flammarion, 1965.

⁵*Ibid.*, p.138.

Dans le roman étudié, l'absence de sépulture déclenche une double errance : celle de Zoulikha condamnée à un entre-deux et celle de ses proches privés d'une tombe sur laquelle se recueillir.

La sépulture a une importance à la fois symbolique et sociale et ce, dans toutes les traditions : elle est de l'ordre de l'universel. Pour nombreuses cultures, elle est nécessaire au voyage du défunt dans l'au-delà et constitue un élément indispensable à son initiation. Sur un plan social, elle est essentielle au processus du deuil et représente une première étape dans son aboutissement. En outre, il est à noter que l'absence de sépulture peut être mise en rapport avec l'errance. Cette dernière concerne aussi bien le défunt dans son voyage dans l'au-delà ; que les « survivants » condamnés à une quête impossible : retrouver le corps disparu.

Le titre « *La Femme sans sépulture* » est donc à la fois littéral et symbolique. Selon notre analyse, cet élément paratextuel introduit trois thèmes que nous considérons comme représentatifs du roman : la femme, la privation et l'errance. L'auteur fractionne le lieu et inscrit le texte dans un éclatement spatial donnant lieu à une esthétique de l'errance. Ce point reliera les différents romans de notre corpus.

4-2-2-Nulle part dans la maison de mon père :

A-Analyse des composantes du titre :

Ce deuxième titre est également thématique et possède une fonction métaphorique. « Nulle part », du latin « *nusquam*¹ », est un adverbe spatial signifiant en aucun endroit ou en aucun lieu. Il est donc généralement associé à la négation intégrale de ce dernier soit à « un espace zéro » et s'opposerait à partout ou autre part. Cependant, la présence du syntagme prépositionnel nous indique que l'annihilation de l'espace n'est pas totale et ne concernerait qu'un point de repère spécifique : la maison du père. L'idée d'une recherche et par conséquent d'une quête s'inscrit dans ce titre mais ne semble pas trouver son aboutissement, car « l'objet convoité » étant absent connaît : une indétermination spatiale. Cette altérité du lieu implique alors l'existence d'un « ailleurs » ; nous y reviendrons plus tard.

Le groupe prépositionnel est introduit par la préposition « *dans* » issu du latin tardif « *dēintūs*² », formé de « *dē*³ » : « à partir de », qui peut marquer l'union ou l'association, et de « *intūs*⁴ » signifiant au-dedans ou intérieurement. « Dans » est lié à un espace interne et se rattache au substantif qui le suit : la maison du père.

« Tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison⁵ ». D'après *Le Dictionnaire des symboles*, la maison suppose un ancrage spatial, incarne le centre du monde et représente l'image de l'univers. Elle est un symbole féminin possédant le pouvoir d'abriter et de préserver. En ce sens, elle est un refuge, une protection, le sein maternel ou plus encore une mère⁶. Gaston Bachelard considère que la maison est également : « un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité⁷ » et désigne, pour lui, le point central, l'intérieur du monde où il se repose et savoure sa liberté. « La maison est notre coin

¹ Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français, op.cit.*, p.911.

² *Ibid.*, p.455.

³ *Ibid.*, p.440.

⁴ *Ibid.*, p.748.

⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace, op.cit.*, p. 24.

⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, art. « Miroir », Éditions Robert Laffont S.A et Éditions Jupiter, Paris, 1982, p.604.

⁷ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace, op.cit.*, p.34.

du monde. Elle est—on l’a souvent dit— notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l’acceptation du terme¹». Matérialisant l’être intérieur, « ses étages, sa cave et son grenier symbolisent divers états de l’âme. La cave correspond à l’inconscient, le grenier à l’élévation spirituelle²».

La psychanalyse distingue, singulièrement dans les rêves de la maison, des nuances d’acceptations suivant les différentes pièces la constituant qui évoquent la psyché de l’être humain:

L’extérieur de la maison, c’est le masque ou l’apparence de l’homme ; le toit, c’est la tête et l’esprit, le contrôle de la conscience ; les étages inférieurs marquent le niveau de l’inconscient et des instincts ; la cuisine symbolise le lieu de transmutations alchimiques, ou des transformations psychiques, c’est-à-dire un moment de l’évolution intérieure. De même les mouvements dans la maison peuvent être sur le même plan, ascendant ou descendant, et exprimer, soit une phase stationnaire ou stagnante du développement psychique, soit une phase évolutive qui peut être progressive ou régressive, spiritualisante ou matérialisante.³

Voilà ce qui nous amène à envisager la maison comme un élément important dans la construction et l’évolution de « l’être ». Bachelard précise que ce qui rend la demeure natale inoubliable c’est qu’elle est physiquement implantée en nous sous forme d’une quantité *d’habitudes organiques*⁴. Pour cette raison, l’éloignement ou le temps n’ont aucune incidence sur le lien établi entre elle et l’individu. L’espace qu’elle délimite est entièrement ancré en nous ; une sorte de monde qui nous appartient et auquel nous appartenons à notre tour.

La particularité de la maison apparaît aussi dans le fait qu’elle est un emplacement composite d’imagination et de mémoire.

La maison natale est plus qu’un corps de logis, elle est, un corps de songes. Chacun de ses réduits fut un gîte de rêverie. Et le gîte a souvent particularisé la rêverie. Nous y avons pris des habitudes de rêverie particulière. La maison, la

¹ *Ibid.*, P.24.

² J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p.604.

³ *Ibid.*, p.604.

⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace*, op.cit., p. 32.

chambre, le grenier où l'on a été seul, donnent les cadres d'une rêverie interminable, d'une rêverie que la poésie pourrait seule, par une œuvre, achever, accomplir. Si l'on donne à toutes ces retraites leur fonction d'abriter des songes,[...], il existe pour chacun de nous une maison onirique, une maison du souvenir-songe, perdue dans l'ombre d'un au-delà du passé vrai.¹

Elle est certes un lieu onirique, mais également mnémonique. Les souvenirs y sont préservés ce qui fait de ce « monde individuel » un lieu de mémoire. L'importance de la demeure dans l'univers diégétique de Djébar est incontestable puisque l'auteure y fait référence également dans *La Femme sans sépulture* : « « Nulle part dans la maison de mon père ! » étrange plainte que l'étrangère, durcie, se chante pour elle-même² ».

La quatrième de couverture du roman nous a orientée quant au genre d'habitation dont il est question : « Après plusieurs fresques historiques évoquant l'Algérie, Assia Djébar, s'abandonnant à un flux de mémoire intimiste, nous donne son livre le plus personnel ». Qu'il s'agisse d'une autobiographie ou d'une autofiction, la demeure évoquée fait à l'évidence partie des maisons traditionnelles arabes³ : « carrée, fermée autour d'une cour carrée, qui comporte en son centre jardin ou fontaine : c'est un univers clos à quatre dimensions, dont le jardin central est une évocation édénique, ouvert en outre exclusivement à l'influence céleste⁴ ».

Le complément « père » introduit par la préposition « de » énonce l'appartenance de la maison à la sphère paternelle ; ce qui nous a incitée à nous intéresser au substantif « père » du latin classique *pātēr*⁵.

Dans son livre *L'identité au Maghreb. L'errance*, Meziane Taâlibi s'intéresse à la place du père dans les sociétés arabo-musulmanes. Celui-ci serait alors le noyau-même de la norme autour duquel se met en place le système des valeurs entrant dans « la dynamique des relations humaines, des plus simples aux plus

¹ *Ibid.*

² *La Femme sans sépulture*, p.87.

³ Rappelons que l'auteure est originaire de Césarée.

⁴ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op.cit.*, 603.

⁵ Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français*, *op.cit.*, p.972.

complexes¹ ». L'importance qu'acquiert le père dans la société serait due au rôle qu'on lui attribue de médiateur « de la loi divine² ». En effet, il serait selon B.M. Taâllbi:

Médiateur : dans l'acte géniteur d'une progéniture donnée à l'existence pour perpétuer la fonction d'intercession et d'allégeance à la puissance sacrée ; et dans l'énoncé de la parole normative qui fait de lui un sanctuaire ; le père étant le garant de la stricte observance des normes symbolisant ensemble la loi et la police de la loi³.

La psychanalyse porte un intérêt particulier à ce pouvoir attribué au père et à l'intégration dans l'inconscient collectif du *primat fallus*⁴. La femme, dans cette perspective, aurait pour rôle de lui obéir et d'hériter une position statuaire péjorative. Taâllbi évoque alors l'émergence d'une relation conflictuelle entre les sexes :

La différence des sexes serait, [...], le point de départ d'un long et périlleux conflit intersexuel où l'angoisse de castration et ses nombreux corrélats, aurait provoqué la méfiance de l'homme face à la femme jusqu'à générer une attitude de constante défection à son égard⁵.

Le phallocentrisme devient au sein des sociétés évoquées une norme et non un problème laissant émerger une inhomogénéité dans les représentations collectives des sexes⁶. Assia Djébar fait partie des écrivains qui s'attardent sur la question de l'identité féminine au regard de l'hégémonisme masculin.

¹ Ben Meziane Taâllbi, L'identité au Maghreb, *op.cit.*, p.86.

² *Ibid.*, p.87.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p.89.

B- La figure du père dans le roman :

Le père apparaît dans le roman comme une ombre omniprésente ; « *gardien de gynécée*¹ », il est un sceau à la fois protecteur et nécrosant. En ce sens, il est une figure ambivalente qui oriente et égare. L'altérité de la narratrice naît de son rapport au père :

Moi, silencieuse dans ce patio bruissant des voix de ces femmes de tous âges qui ne sortent qu'ensevelies de la tête jusqu'aux pieds, soudain alarmée par cette remarque, je me sens « la fille de mon père ». Une forme d'exclusion- ou une grâce ?²

Dans la société maghrébine marquée par la domination masculine, la femme se voit limiter à une sphère qui nie certains de ses droits. La distinction homme/femme fera alors partie d'une tradition dont le père serait le premier représentant et dans un certain sens le garant. C'est dans ce contexte que la narratrice fait face à l'amère vérité quand à l'âge de cinq ans, elle tente de faire du vélo et qu'elle se heurte à l'interdiction du père : « je ne veux pas que ma fille montre ses jambes en montant à bicyclette !³ ». La scène lui reste comme une véritable cicatrice, une blessure maculant à jamais l'image absolue que la petite fille avait de son père.

Il me convoque au tribunal ancestral de l'interdit comme la gent féminine, de l'âge de cinq ans- ou de trois, ou de quatre - jusqu'à la puberté, jusqu'au nuit de noces, pour alors céder ce droit si lourd au premier époux - , déposer l'obscur, l'obscène charge du devoir d'invisibilité- dans mon cas, celle de mes petites jambes désireuses d'actionner les roues d'une bicyclettes⁴.

L'interdiction patriarcale résonne comme une « obscénité verbale ». Irréaliste, absurde, incompréhensible, elle devient une griffure, une déception, une entaille profonde ancrée dans le corps pourtant si jeune de l'enfant. Nous associons cet évènement à ce que le psychanalyste Didier Anzieu nomme le « Moi-peau » et qu'il définit comme étant une figuration utilisée par le Moi de l'enfant durant les

¹ *Nulle part dans la maison de mon père*, p. 44.

² *Ibid.*, p.18.

³ *Ibid.*, p.55.

⁴ *Ibid.*

premières phases de son développement pour aborder les contenus psychiques. Il s'agit du moment où le Moi psychique se distingue du Moi corporel à travers une expérience de la surface du corps : la distinction se fait sur le plan opératif et non pas figuratif. Pour Anzieu, le Moi-peau enveloppe tout l'appareil psychique de la même façon que la peau enveloppe tout le corps. L'interdit paternel de montrer ses jambes (sa peau) passe du plan corporel au plan psychique¹.

La mémoire du corps, comme une seconde peau, demeure, elle, tapie, aveugle mais tenace².

La narratrice se rendra compte par la suite que ce père sacralisé, idéalisé, source de fierté de par sa différence menace son Moi-peau. Il n'est, au fond, qu'un membre légitime d'une société fragmentée, sexiste et rétrograde qui refuse au corps de la femme une inscription réelle dans le monde. En interdisant à l'enfant l'exposition de ses jambes, le père menace son monde psychique, son identité. Il quitte sa place du père unique pour prendre celle de n'importe quel père, n'importe quel homme ; le rapport passe de père/fille à homme/femme.

Naissent alors des fissures créant une prise de conscience déchirante : la narratrice qui pensait être la digne héritière de son père ne le sera jamais en vérité ; elle n'est pas son « fils », mais juste sa fille.

Et si j'avais été un garçon ? Puisque le second garçon, né après la mort du premier, est encore trop petit pour faire partie du tableau, la démarche paternelle, dans ce cas, aurait-elle été la même ?³

Le fait de constater que son père passe du statut de libérateur, d'émancipateur à celui de juge et d'inquisiteur engendre un traumatisme irréversible : « Sans cesse je souffrirai de cette incongruité de la voix paternelle, prononçant les deux mots : « ses jambes⁴ ».

¹ Didier Anzieu, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 1995 (1985), p.61.

² *Nulle part dans la maison de mon père*, p. 278.

³ *Ibid.*, p. 100.

⁴ *Ibid.*, p.65.

Trahie par ce regard masculin qu'elle pensait différent, la petite fille n'y trouve qu'une explication : il est impossible que cet homme lui interdisant de montrer « ses petites jambes » soit son père :

Mon père est-il le même ? Peut être devient-il soudain un autre ? [...] Non, je n'ai eu en tête aucune image précise, tout de même, ma mère semblait nullement mesurer mon trouble, ma honte- alors que, c'était presque sûr, le père s'était soudain changé en un autre !¹

Émerge par conséquent une crise identitaire, terme employé pour la première fois par le psychanalyste Erik Erikson. Ce dernier s'appuie sur les travaux de la psychanalyse, notamment ceux de Freud, sur le concept d'indentification qui serait alors une composante maîtresse du psychisme humain qui commence à se former dès l'enfance. L'identité serait la dernière phase d'un processus identificatoire articulé autour de l'exposition du sujet à une situation réelle où il développera une réaction de « répudiation » ou d'« assimilation » vis-à-vis des identifications ancrées en lui². Le sujet peut avoir du mal à faire correspondre ses indentifications avec la pluralité des modèles qui s'offrent à lui ; l'inadaptation conduit à la marginalisation et à l'émergence de troubles liés à l'identité. C'est donc dans les situations de crise que l'identité se révèle dans toute sa complexité. À ce sujet, B.M. Thaâlbi reprend les propos tenus par le sociologue et l'essayiste français Edmond Marc Lipiansky : « L'identité n'est une identité qui ne deviendrait apparente qu'en situation de crise »³. Il est question de l'altération du sentiment d'unité et de continuité qu'une personne éprouve en situation normale.

L'identification se révélant impossible, une coupure s'installe ; « mon père » devient inévitablement « le père », cet « autre », « un inconnu », un « être sans identité », « un mal » sans nom, « quelque chose d'obscur », un être altéré par un quelconque microbe⁴. Cette transformation aura un impact considérable sur la vie

¹ *Ibid.*, pp.55-57.

² *Ibid.*, p.29.

³ Edmond-Marc Lipiansky (cité par Ben Meziane Taâlbi, *L'identité au Maghreb, op.cit.*, p.20).

⁴ *Nulle part dans la maison de mon père*, pp.56-57.

de la narratrice ; elle se dit « tatouée », « encore à cette heure où j'écris, plus d'un demi siècle plus tard !¹ ». Elle est tatouée du sceau de l'altérité.

Au fil de la lecture, nous apprenons que la narratrice quêtait en réalité la reconnaissance de son père. Ce dernier se devait d'accepter son existence en tant qu'être à part entière ne se limitant à aucune partie de son corps :

pour qu'il m'accueille soudain à l'arrivée de cette « course du siècle », et qu'il m'embrasse et qu'il m'honore en reconnaissant que parcourir ainsi l'espace avec des jambes de fillette peut-être, de championne cycliste sans doute, valait tous les prix de fin d'année scolaire, tous les succès à venir, de ceux qui, paraît-il, font honneur au père...Lui, transformé, lui, ne parlant plus de « mes jambes », mais simplement de moi, sa fillette.²

En formulant son interdiction, le père censeur renonce à sa singularité émancipatrice. Dès lors, la narratrice tentera de trouver sa place dans un espace fait d'évolution et de rupture. Dans son rapport au père, elle prendra réellement conscience du sens de l'altérité qui marquera le reste de son parcours. En essayant d'atteindre la figure du père, la narratrice réalise qu'elle sera toujours reléguée à une place traditionnelle. Son sexe lui interdit d'être son égale et sa digne héritière, elle est en réalité « Nulle part dans la maison de son père ». Nous retrouvons ce constat dans la quatrième de couverture.

Ne serait-ce pas enfin le moment de tuer, même à petit feu, ces menues braises jamais éteintes ? Interrogation qui ne serait pas seulement la tienne, mais celle de toutes les femmes de là-bas, sur la rive sud de la Méditerranée...Pourquoi, mais pourquoi, je me retrouve, moi et toutes les autres "Nulle part dans la maison de mon père" ?

Le titre du roman métaphorise donc la marginalisation créée à partir de l'altérité et de la dépossession. La parole exhumée rend compte de la situation des femmes dans la société patriarcale et met en scène leur errance. La marginalisation dans « Nulle part dans la maison de mon père » n'est pas provoquée par l'absence du père, mais par l'absence de reconnaissance et de place légitime pour la fille.

¹ *Ibid.*, p.59.

² *Ibid.*, p.68.

4-2-3-*Le Chien d'Ulysse* :

Ce titre est synecdoque et métaphorique. Sur un plan syntaxique, il se compose d'un syntagme nominal (article/le+ substantif/chien) et d'un syntagme prépositionnel (préposition/de+ Substantif/Ulysse). « Ulysse » étant le complément du nom « chien », nous amène à considérer ce dernier comme étant une unité fondamentale du titre et indispensable à son interprétation. Le lecteur ne peut ignorer que ce titre se pose comme une inscription impérieuse d'une lecture hypertextuelle. Le titre impose à lui seul un statut hypertextuel.

Nous commençons donc par le substantif « chien » issu du latin *canis*. Ce qui est intéressant, c'est que dans de nombreuses croyances, cet animal est lié à différentes symboliques. D'ailleurs, sa représentation varie selon les cultures; ce qui le place sous le signe de la dualité. En effet, créature surnaturelle, complexe et parfois terrifiante, le chien appartiendrait à diverses sphères : spirituelle, terrestre et souterraine ; il agit et influe constamment sur l'univers de l'Homme¹.

Selon le *Dictionnaire des Symboles*, le chien est étroitement lié à la mort et aux territoires invisibles du monde gouvernés par les puissantes divinités chtoniennes et séléniques. Il serait rattaché à la triade des éléments : terre-eau et lune, lui concédant des facultés : végétatives, libidinales et divinatoires. Dans la mythologie, la fonction première attribuée à cet animal est celle de psychopompe. Après avoir été l'accompagnateur et le veilleur de l'Homme durant sa vie, il se métamorphose en guide et conducteur des âmes lors de leur voyage dans le monde du dessous. Nous en avons l'exemple dans la cosmologie égyptienne avec le dieu Anubis² qui présidait les rites funéraires et s'assurait de leur accomplissement ; raison pour laquelle on le considérait comme étant le gardien des cimetières et des nécropoles. Toutefois, dans l'iconographie gréco-romaine, c'est un peu différent étant donné que dans la généralité des cas, son rôle est de garder et de défendre un lieu ou un objet sacré en emprisonnant les ennemis ou en les exterminant. C'est le

¹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, « article Chien », pp.239-240.

² Dans la mythologie égyptienne, Anubis aide Isis à retrouver les morceaux du corps de son époux : Osiris tué par Seth. Ce fut alors l'exécution de la première momification.

cas du célèbre Cerbère¹, chien tricéphale et protecteur de la porte des Enfers ou de son frère Othos chien bicéphale de Géryon² et gardien de son troupeau.

Une deuxième fonction fait du chien l'intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts. Son rôle consiste alors à maintenir le lien entre les puissances souterraines, les morts et les vivants. Son pouvoir de médiateur spirituel lui octroie le don de clairvoyance et de divination lui permettant de contacter les esprits aux moyens de rituels souvent magiques. Il aurait même le pouvoir de guérir et d'apporter le souffle de la vie. D'ailleurs, dans certaines mythologies, il apparaît comme un héros pyrogène et serait à l'origine de l'obtention du feu par l'Homme donc de la survie même de ce dernier. Néanmoins, puisqu'il est associé également à la lune, il partage avec elle sa dualité. Astre lumineux, mais aussi ténébreux, elle est l'incarnation de la périodicité, de la fin et du renouvellement. Par conséquent, l'être canin vit aux limites de deux existences : il incarne le bien et le mal, la lumière et l'obscurité, il est une protection, mais aussi une menace. Scylla³ semble en être un exemple pertinent. Vivant entre la Sicile et l'Italie, ce monstre marin représentait un immense danger pour ceux qui avaient croisé son chemin ; Ulysse perdit, lors de son voyage, six membres de son équipage.

En Asie Centrale, il aurait même gagné sa « toison » après avoir été corrompu par le diable qui put ainsi approcher et nuire à l'Homme. Dans la religion musulmane, les anges ne visitent pas les maisons où vivent les chiens qui sont considérés comme des créatures impures et avides ; les Djinns prennent souvent leur apparence et choisissent le noir comme couleur.

En ce qui concerne leur présence sur terre en tant qu'animaux domestiques, ils sont considérés comme d'excellents compagnons, fidèles et loyaux. Leur rôle est de garder le foyer et de protéger leur maître. En outre, ils sont connus par leur

¹ Cerbère et Othos sont la progéniture fils de Typhon et d'Échidna. En dépit du danger qu'ils représentent, Hercule (Héraclès) les affronte et réussit à les vaincre pour la réalisation de certains de ses douze travaux.

² Géant à trois corps, il fut également tué par Héraclès.

³ Scylla : monstre immortel, marin et dangereux dont l'apparence repoussante est crainte par tous les mortels. En effet, selon l'Odyssée, elle posséderait douze pieds difformes, six cous très longs : se terminant chacun par une horrible tête munie de trois rangées de dents. Elle représente l'un des périples auxquels doit survivre Ulysse.

facultés de combat et renvoie au fait qu'ils ont souvent participé aux guerres et à la chasse aux côtés de leurs maîtres ; les Celtes préparaient leurs chiens à se battre et leur rendaient souvent hommage. Le chien investit donc différents espaces et accompagne l'homme dans son voyage : terrestre et souterrain.

A-Argos, le chien d'Ulysse :

Lors de son retour à Ithaque, Athéna donne à Ulysse l'apparence d'un mendiant vieux et misérable ; ce qui lui permet de n'être reconnu par aucun homme si proche soit-il. Néanmoins, un animal reconnaît, en dépit de son aspect différent, le roi ithacien: il s'agit d'Argos le chien qu'Ulysse laisse avant de partir à la guerre.

Or, un chien couché leva la tête et les oreilles ; c'était Argos, le chien qu'Ulysse au cœur plein d'endurance avait nourri lui-même, mais dont il n'avait tiré aucun profit, car il partit trop tôt pour la sainte Ilion [...] Toutefois, dès qu'il sentit qu'Ulysse était auprès de lui, il remua la queue, baissa les oreilles, mais il n'eut pas la force d'aller jusqu'à son maître Ulysse¹.

Il n'est donc pas question ici d'un monstre horrifique mais d'un chien tout ce qu'il y a de plus ordinaire. Une symbolique nouvelle apparaît, et le chien du héros grec incarne dès lors la restauration de l'identité. En effet, seul à avoir réalisé qu'Ulysse était de retour, il est l'unique être à s'être souvenu et à reconnaître l'absent en dépit du temps écoulé et de l'intervention d'instances divines ; ce qui confirme l'accessibilité de ces créatures à divers mondes.

Dans le roman de Bachi, le chien apparaît dès la seizième page lors de la narration de Hocine: « mon père, rentre chez lui, mon chien aboie ».

Ensuite, nous le retrouvons à la page trente-six:

Je caresse mon vieux chien en regardant les étoiles. Ganyèmède, Cassiopée et Orion. Ma main glisse sur son pelage noir, luisant, reflété par la lune, et sent son battement, lent, monotone, où la vie s'écroule sans accroc en suivant son sang clair...²

¹ Homère l'*Odyssée*, Jean Marc Rochette, traduction de Marion Meunier, Paris, Albin Michel, 2006, p.256.

² *Le Chien d'Ulysse*, p.6.

Quant au nom : Argos, il a été mentionné la première fois par un des autres personnages du roman, Hamid Kaïm, qui, grâce à l'opium, rencontre Ulysse lors d'une hallucination :

-Viens, mon chien ! Viens, Argos ! Un chien surgit des ténèbres.

[...] L'homme : -Vingt ans que je ne l'ai vu. Il doit être mort à présent. [...] Viens, Argos ! Viens ! Le chien rejoignit son maître et ils disparurent, engloutis par le temps.¹

Un peu plus tard, un lien s'établit entre le chien de Hocine et celui d'Ulysse et l'identité des deux se rejoignent :

-Ithaque. Étrange, tout de même. Tu te souviens du nom du chien d'Ulysse ?

-Non. Et qu'est-ce que ça fout, dis-moi ?

-Argos, dis Mourad.

-Pardon ?

-Le chien miteux s'appelait Argos. Et il...

J'élevais un chien moi aussi. Très vieux maintenant. Mais il n'était pas bouffé par la vermine comme l'était celui du voyageur².

Même si Hocine essaie de différencier les deux chiens, la similitude est frappante : seuls eux peuvent distinguer leurs maîtres.

Seul son vieux chien se souvenait de lui. Il rampa dans sa direction en gémissant [...] Quelqu'un, chez lui, essayait de l'abattre.

-Hocine ! Parvint-il à hurler. C'est Hocine !

-Tu n'es pas Hocine ! Sale terroriste ! gueula en retour un de ses frères³.

Néanmoins, dans l'*Odyssée* Argos meurt de vieillesse juste après avoir revu Ulysse, tandis que dans notre roman, il est mortellement blessé et meurt devant Hocine : « Les pattes de la bête se raidirent, son ventre gonfla et sa mâchoire cloqua une dernière fois. Son sang l'avait recouvert, son sang noir de chien crevé⁴ ».

¹ *Ibid.*, pp.101-102.

² *Ibid.*, pp. 278-279.

³ *Ibid.*, pp. 290-291.

⁴ *Ibid.*, p. 291.

La présence du chien dans le roman et dans le titre n'est pas fortuite ; elle est chargée d'une symbolique particulière. D'ailleurs, l'animal est aussi présent dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin* : « Les chiens sont pour les croyants une bénédiction ; celui qui leur aura donné le bien en recevra au centuple puisque ceux-ci sont les gardiens de l'enfer¹ ». Il est présenté comme le veilleur et le fidèle gardien du sommeil. Il est étroitement lié à la mort et de ce fait peut ressentir sa présence.

Il l'avait vue venir, elle, vieille et terrible poussière, manteau de terre et de mort, pour recouvrir son maître qui s'était dénudé pour accueillir Mout la terrible, qui savait prendre toutes les séductions en se parant comme une jeune fille à l'odeur de pomme et de poisson, mais qui, en définitive, Chien le savait, était le dernier refuge des vers. Mout s'était levée, avait recouvert son maître de son corps et Chien avait grogné devant le danger.²

« Mout » dont la traduction française donne « Mort ».

Chien de *Amours et aventures de Sindbad le Marin* et celui de Hocine accompagnent leurs maîtres dans le trépas. La présence de l'animal dans les deux romans revêt un sens métaphorique et le chien évoqué tient, dans l'univers diégétique de Bachi, le rôle de guide et d'accompagnateur. *Le Dictionnaire des symboles* associe même cette fonction de psychopompe à celle du dieu Hermès (Mercure) considéré comme étant le dieu du voyage et le messager des autres dieux. Il représente le médiateur entre le Ciel et la Terre assurant le passage entre les mondes infernaux, terrestres et célestes³, ce qui nous permettrait d'établir une connexion entre l'animal canin, la mort et le voyage. Le chien, dans l'écriture bachienne, endosse dès lors le rôle de médiateur : « Le Gardien ? – Des deux mondes répondit le Dormant. Il est celui qui préserve notre sommeil et préserve notre éveil⁴ ». Il relie le protagoniste/voyageur à d'autres mondes ; sa présence implique un voyage autre que physique.

¹ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.19.

² *Ibid.*, pp. 270-271.

³ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p.499.

⁴ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.54.

B-Ulysse le voyageur :

Quel fut cet homme, Muse, raconte-moi, cet homme aux mille astuces, qui si longtemps erra, après avoir renversé de Troade la sainte citadelle ? De bien des hommes il visita les villes et s'enquit des mœurs ; il souffrit sur la mer, dans le fond de son cœur, d'innombrables tourments, tandis qu'il s'efforçait d'assurer sa vie et le retour de ses compagnons.¹

Le substantif « Ulysse » est un nom propre et renvoie bien entendu au héros faisant partie de la mythologie grecque et chanté par Homère dans *l'Odyssée*. Fils de Laërte et d'Anticlée, époux de la sage Pénélope et père du vaillant Télémaque, il est l'un des fameux chefs achéens qui, pour récupérer Hélène, mènent la guerre contre Troie. D'ailleurs, c'est bien grâce à son ingéniosité que cette dernière prend fin dix ans après : le cheval de bois étant une ruse que lui seul pouvait imaginer. Toutefois, sa diplomatie, sa sagesse et son éloquence font de lui un homme respecté et admiré aussi bien par les Achéens que par les Troyens. Il est également doué aux combats et on lui connaît un courage impressionnant. C'est grâce à ses atouts qu'il s'attire l'affection de Pallas Athéna, déesse de la guerre et de la sagesse ; grâce à ses conseils et à sa bienveillance, il survit à son voyage.

Nous avons relevé dans *l'Odyssée* les termes qui le qualifient :

Ulysse

L'homme aux mille ruses, le divin, l'ingénieur, l'irréprochable, l'endurant, le chef à l'âme illuminée, le glorieux, le magnanime, Ulysse au cœur plein d'endurance, le vaillant, artificieux, le meilleur conseiller, excellent orateur, Ulysse le plus malheureux de tous les mortels.

Polyphème le traita de lâche, car il l'aveugla par la ruse.

On le nommait aussi : Ulysse saccageur de cités.

Ulysse est donc un personnage ambigu qui est présenté parfois comme un homme avisé, doté d'une grande intelligence mais aussi comme un homme d'une audacieuse curiosité et d'une imprudence inattendue qui l'amènent très souvent au devant de terribles dangers. C'est ainsi qu'après avoir échappé au cyclope

¹ Homère, *l'Odyssée*, Jean Marc Rochette, *op.cit.*, p. 8.

Polyphème, à qui il ment en affirmant s'appeler « Personne », il lui révèle son identité et déclenche la colère de Poséidon¹ :

Cyclope, si quelqu'un des mortels te demande jamais qui t'infligea la honte de te priver de ton l'œil, dis-lui que c'est Ulysse saccageur de cités qui te rendit aveugle, Ulysse, fils de Laërte, qui réside à Ithaque². « Chant 9 ».

De la même façon, Ulysse peut être considéré comme un orateur habile rapportant les faits avec exactitudes, possédant l'art d'un aède³ à narrer les récits :

De même qu'un auditeur ne quitte pas des yeux l'aède qui, inspiré par les dieux, chante aux mortels de captivants récits ; chacun, sans se lasser, désire l'entendre aussi longtemps qu'il chante⁴. « Chant 17 »

Ou un menteur, le plus beau parleur qui à maintes reprises cache la vérité pour son propre intérêt.

Ulysse retourne à Ithaque après vingt ans d'absence mais sait que son errance ne prend pas fin pour autant. En effet, lors de sa traversée, Circée lui demande de consulter le défunt oracle Tirésias qui lui révèle sa destinée :

Lorsque tu auras, au sein de ta demeure, tué les prétendants, soit par ruse, soit ouvertement avec le bronze aigu, songe à repartir ensuite, en portant sur l'épaule une rame solide, jusqu'à ce que tu arrives au milieu de ces hommes qui ne mangent aucun aliment assaisonné de sel, et qui par suite ignorent les navires aux joues vermillonnées et les rames solides, ces ailes de vaisseaux, [...] lorsque tu rencontreras un autre voyageur qui te dira que tu portes sur ton illustre épaule une pelle à vanner, plante alors en terre ta solide rame, offre un beau sacrifice au roi Poséidon⁵. (Chant 11).

Une double quête sera alors entreprise par Ulysse. La première est de retourner à Ithaque pour reprendre son royaume convoité par des prétendants

¹ Dans la mythologie grecque, il est le seigneur des mers et des océans et père de Polyphème. Quand ce dernier lui demanda de le venger, Poséidon déclencha sa colère sur Ulysse qui dû à cause de cela vivre d'effroyables épreuves.

² Homère l'*Odyssée*, *op.cit.*, p.140.

³ Les aèdes étaient inspirés des dieux et pouvaient par conséquent raconter nombreux exploits même inconnus aux hommes.

⁴ Homère l'*Odyssée*, *op.cit.*, p. 262.

⁵ *Ibid.*, p.165.

auxquels il donnera la mort. La deuxième est d'accomplir un autre voyage ayant pour but d'apaiser la colère du dieu des Océans.

Pour que son retour soit possible, Ulysse résiste aux tentations fatales de créatures aussi séduisantes les unes que les autres montrant sa détermination et sa capacité à rester maître de lui. Il refuse même l'immortalité que lui proposent les dieux. Son odyssée est donc inscrite sous l'enseigne de l'errance, du retour différé, de la lutte contre l'oubli, de l'amour de la patrie et de la résistance.

Mais jamais elles ne purent persuader mon cœur au fond de ma poitrine, tant il est vrai que rien n'est plus doux que ne le sont à chacun, sa patrie, ses parents, même si l'on habite un plantureux domaine dans une terre étrangère, loin de tous les siens¹. « Chant 9 »

C-« Hocine le voyageur » :

Telle est l'appellation donnée au protagoniste principal du roman de Bachi. Ce qui est intéressant c'est que Hocine n'a jamais quitté l'espace Cyrtha. Ses déplacements se limitent à cette ville : «Mes connaissances en géographie ne dépassent pas Cyrtha, un monde enclos en lui-même, notre monde à tous »². Pourtant, le titre, la présence du chien et les occurrences mythiques dans le texte nous font penser qu'il est fort possible d'associer Hocine à Ulysse.

–Comment Dieu t'a-t-il nommé ?

–Personne, répondis-je. Personne.³

Ceci nous rappelle la rencontre avec le cyclope citée plus haut.

L'odyssée de Hocine dure une journée. Il errera dans les rues de Cyrtha et racontera son histoire. Animé par un désir d'exhumation du passé, son voyage s'effectue de l'extérieur vers l'intérieur. L'errance spatiale se présente comme un rite de passage qui permet d'accéder à son subconscient. Cyrtha l'ennemi que Hocine craint, est détentrice d'une unité perdue qu'il tente de retrouver : celle de la

¹ *Ibid.*, p. 128.

² *Le Chien d'Ulysse*, p.73.

³ *Ibid.*, p.164.

mémoire : «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 ?¹ ».

La marche l'initiera alors à un dédale mythique, un espace ésotérique dont les tortuosités dynamiseront un cheminement interne. La pénétration et l'aventure dans la ville provoque un trouble profond qui cause une forme d'égarement identitaire. Hocine se perd au moment même où il perd ses repères dans la ville et devient « Autre ». Cyrtha le questionne : « Les rues de Cyrtha me parlaient dans le noir. Qui donc es-tu ? Hocine, rien de plus² ». Quelques pages plus tard, il apporte plus de précision : « je ne suis plus rien de ce que j'ai été ce matin³ ». Une fracture identitaire se met en place et marque l'initiation de Hocine à la redoutable Cyrtha.

Le titre du roman nous a permis de mettre en rapport l'aventure de Hocine avec celle d'Ulysse. Le roman relate un voyage évoluant dans un éclatement spatio-temporel qui inscrit le récit sous le signe de l'errance. Il sera donc question de voyage, de quête et d'altérité.

¹ *Ibid.*, p.83.

² *Ibid.*, p.246.

³ *Ibid.*, p.248.

4-2-4-Amours et aventures de Sindbad le Marin :

Le titre est à la fois littéral et métaphorique et l'accent semble plus mis sur le syntagme prépositionnel. Ceci, nous a poussés à analyser ses deux constituants : Sindbad et Marin. Il semble aussi de nature référentielle. Il se rapproche de l'un des contes des *Mille et Une Nuits* intitulé: *Histoire Sindbad le marin*¹. En raison du fait que ce titre s'impose comme degré minimal d'une lecture hypertextuelle, il nous est paru fort intéressant de présenter le personnage conté par Schéhérazade et de le comparer à celui de Bachi.

A-Sindbad le Marin :

Originaire de la ville de Bagdad, il hérite d'une fortune familiale qu'il dilapide bien vite. Désirant changer la situation délicate dans laquelle il se retrouve, il décide de voyager. C'est ainsi qu'il finit par faire sept voyages durant lesquels il vit nombreuses aventures. C'est Sindbad qui conte le récit de son parcours le jour où Hindbad, porteur de profession, se lamente de la chance qu'avait notre marin d'avoir aisément de si grandes richesses. Ce dernier l'invite dans sa demeure et narre son histoire ; cela dure sept jours. Au terme du septième récit, Hindbad réalise ce par quoi est passé Sindbad pour mériter ses richesses ; son hôte n'a cessé d'échapper à la mort.

1-Premier voyage :

Nous apprenons alors que pour faire son voyage, Sindbad vend tout ce qui lui reste et achète quelques articles de commerce qu'il revend d'île en île avec d'autres marchands. Le premier obstacle rencontré dans sa traversée est une île qui ressemble à une plaine, mais qui se révèle être une baleine ; il perd certains de ses compagnons, est séparé du navire et échappe de justesse à la mort². Il se retrouve ensuite sur l'île du roi Mihrage qui éprouve de la sympathie pour lui en apprenant ce qu'il avait enduré. Il a la chance de voir le cheval marin et bien d'autres merveilles³. Un jour, il trouve son nom sur certains ballots et reconnaît le capitaine.

¹ *Les Mille et une nuits, contes arabes, Tome I*, traduction d'Antoine Galland, Bejaia, TALATIKIT, 2016.

² *Ibid.*, p.207.

³ *Ibid.*, pp.208-209.

Il prend congé du roi, reçoit de sa part un présent et se rend par la suite à Balsora puis à Bagdad. Il achète une grande maison et quelques biens et décide de mener une vie paisible¹. Cependant, l'envie de voyager le reprend bien vite.

2-Deuxième voyage :

Sindbad entame donc un deuxième voyage : « je ne fus pas longtemps sans m'ennuyer d'une vie oisive, l'envie de voyager et de négocier par mer me reprit² ». Il fait une nouvelle fois commerce dans plusieurs îles jusqu'à ce qu'il se retrouve sur une île « aux arbres fruitiers ». Pendant qu'il se repose, il est séparé une deuxième fois par ses compagnons qui n'ont pas remarqué son absence³. C'est durant cet épisode que son chemin croise pour la première fois l'oiseau géant « Roc ». Ce dernier l'emmène dans la vallée de diamants qui est également le repère d'immenses serpents⁴. Il doit peiner pour survivre au point où les pierres précieuses perdent tout intérêt à ses yeux. Il profite de la venue de marchands, habitués à utiliser une ruse particulière pour remonter les diamants, et s'échappe⁵. Quand les marchands apprennent son histoire, ils le qualifient de stratège et reconnaissent son hardiesse⁶. Il reprend la route et après quelques escales il arrive à Balsora puis à Bagdad où il donne une partie de son argent aux pauvres, agrandit ses biens et sa demeure⁷. Sindbad décide, après avoir approché si près la mort, de ne plus jamais quitter sa ville. Toutefois, il ressent à nouveau le besoin de reprendre et succombe à son envie.

J'eus bientôt perdu, dit-il, dans les douceurs de la vie que je menais, le souvenir des dangers que j'avais courus dans mes deux voyages ; mais j'étais à la fleur de mon âge, je m'ennuyais de vivre dans le repos et m'étourdissant sur les nouveaux périls que je voulais affronter⁸.

¹ *Ibid.*, pp.210-211.

² *Ibid.*, p. 212.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 214.

⁵ *Ibid.*, p. 215.

⁶ *Ibid.*, p. 217.

⁷ *Ibid.*, p. 218.

⁸ *Ibid.*

3-Troisième voyage :

Un jour en pleine mer, le navire de Sindbad fait face à une tempête qui le force à aborder dans une île très dangereuse. En effet, lui et certains de ses compagnons sont capturés par de monstrueux nains qui les emmènent dans la grotte d'un géant noir ne possédant qu'un seul œil : il s'agissait d'un mangeur d'homme : « Une horrible figure d'homme noir, de la hauteur d'un palmier. Il avait au milieu du front un seul œil, rouge et ardent comme un charbon allumé¹ ».

Notre marin doit trouver une solution pour fuir le danger. Il propose à ses compagnons de construire des radeaux et de les laisser sur la plage². Ils profitent un jour du sommeil du « cyclope » pour lui crever l'œil, se dirigent vers la plage et gagnent la mer³. La colère du cyclope est tellement forte que lui et ses semblables essayent de rattraper les fugitifs. N'arrivant pas à le faire, ils jettent des pierres qui brisent les constructions en bois ; seul le radeau de Sindbad en réchappe. Ils sont trois à errer en mer. Ils échouent sur une île habitée par un immense serpent qui mange les camarades de Sindbad⁴ et faillit avoir raison de lui si ce n'est l'arrivée d'un navire qui le sauve. Ils naviguent d'île en île et atteignent Salahat. On lui demande alors de vendre les marchandises d'un homme perdu en mer. Sindbad découvre par la suite qu'il s'agissait de lui-même. Il retrouve donc ses richesses, retourne à Bagdad, fait don d'une partie aux pauvres et se jure de ne plus voyager⁵.

4-Quatrième voyage :

L'envie de regagner la mer ne tarde pas à le reconquérir : « Je me laissais encore entraîner à la passion de trafiquer et de voir des choses nouvelles⁶ ». Il prend la route de la Perse, mais le navire échoue sur une île⁷. Des hommes noirs répartissent l'équipage en groupes et en font leurs prisonniers. Une fois, dans leurs

¹ *Ibid.*, p. 220.

² Une fois avoir dévoré un de ses prisonniers, le cyclope laissait les autres sortir de la grotte car il n'avait aucune chance de quitter l'île sans rencontrer une mort certaine.

³ *Ibid.*, p. 222.

⁴ *Ibid.*, pp. 223-224.

⁵ *Ibid.*, p. 226-227.

⁶ *Ibid.*, p. 227.

⁷ *Ibid.*

maisons, on leur donne une herbe étrange ; elle a le pouvoir de faire perdre l'esprit et d'ôter la raison. Lorsque les hommes finissent de la consommer, on les engrosse avec du riz et enfin on les mange. Notre célèbre marchand comprend bien vite le danger qui le guette. Il se prive de nourriture et devient tellement maigre qu'il passe presque inaperçu¹. Il profite de l'absence de ses bourreaux pour quitter le campement. Il marche pendant une semaine et est sauvé par un navire au bout du huitième jour.

On s'étonne de sa survie dans la demeure des « anthropophages ». Arrivés sur leur île, les marins le présentent à leur roi qui, émerveillé par le personnage, le prend d'amitié² ; et pour le garder à ses côtés, lui propose de se marier. Ce qu'ignore Sindbad, c'est que le pays a d'étranges coutumes et que si sa femme meurt avant lui, on l'enterre vivant et c'est ce qui arrive. Il se retrouve au fond d'une grotte entouré de cadavres³. Pour survivre, il doit piller et tuer les conjoints que l'on fait descendre avec les morts (on leur laissait 7 morceaux de pains) ; leur fin imminente justifiait à son sens son acte. Il ramasse une énorme fortune grâce aux objets qu'on mettait dans les bières. Il arrive à sortir de cet endroit sombre en suivant un monstre marin qui y venait se nourrir des cadavres⁴. Comme pour toutes les autres aventures, un navire vient le prendre, mais pour une fois Sindbad ment sur la raison de sa présence sur l'île prétextant que son bateau avait échoué. Ils se rendent sur l'île de Kela puis retournent à Bolsora et bien sûr à Bagdad⁵.

5-Cinquième voyage:

Sindbad n'échappe à l'appel de l'aventure : « Les plaisirs, dit-il, eurent encore assez de charmes pour effacer de ma mémoire toutes les peines et les maux que j'avais soufferts, sans pouvoir m'ôter l'envie de faire de nouveaux voyages⁶ ». Un cinquième voyage est entrepris ; le marin et son équipage se retrouvent sur une île inhabitée. Ils découvrent un œuf de Rokh et en dépit des avertissements de

¹ *Ibid.*, pp. 228-229.

² *Ibid.*, p. 229.

³ *Ibid.*, p. 233.

⁴ *Ibid.*, pp. 234-235.

⁵ *Ibid.*, pp. 236-237.

⁶ *Ibid.*, p. 237.

Sindbad, ses compagnons mangent le petit qui s'y trouve. Cela ne reste pas sans conséquences car deux Rokh adultes arrivent. Ils essayent de fuir avec leur navire, mais leurs poursuivants lancent des rochers sur leur embarcation et seul Sindbad survit¹. Sa deuxième mésaventure commence au moment où il rencontre le vieil homme de la mer. Il tente de l'aider en le transportant sur son dos, mais le vieillard en fait rapidement son prisonnier et faillit le tuer. Notre navigateur trouve une solution et grâce à une ruse (du vin) se libère ; pour éloigner toute menace, il tue l'inquiétant individu². Il embarque sur un navire qui passait par là, raconte son histoire et reprend sa route. Il se rend sur l'île de noix de coco, puis l'île de Camoris où il vend ce qu'il avait récolté. Enfin, il retrouve Balsora et Bagdad³.

6-Sixième voyage:

Au cours de son sixième voyage, un courant très rapide conduit le vaisseau dans un lieu désert. Manquant de vivres, les hommes meurent un à un ; seul notre « stratège » demeure : il doit encore une fois mentir en cachant une partie de ses provendes à ses compagnons⁴. Il quitte par la suite cet endroit désert en construisant un radeau et en suivant le cours d'eau d'une rivière. Il se retrouve parmi un groupe d'hommes noirs qui l'emmènent voir leur roi : Serendib. Encore une fois le souverain le prend en amitié après avoir écouté son histoire et se voit largement récompensé. Sindbad explique que son surnom « le Marin » est dû aux nombreux voyages qu'il a fait en mer. Il reçoit ensuite une lettre et des présents fastueux destinés au « Commandeur des croyants », le calife Haroun Al Rachid. De retour à Bagdad, notre aventurier rencontre ce dernier et accomplit la tâche qu'on lui confie⁵. Le Calife prête attention aux aventures du marin et exprime une grande grande satisfaction de ce qu'on lui dit sur la sagesse du roi Serendib. Sa mission terminée, il se résout à ne plus risquer sa vie et à prendre sa retraite⁶.

¹ *Ibid.*, pp. 238-239.

² *Ibid.*, pp. 240-241.

³ *Ibid.*, pp. 242-243.

⁴ *Ibid.*, pp. 245-246.

⁵ *Ibid.*, pp. 249-250.

⁶ *Ibid.*, pp. 251-252.

7-Septième voyage:

Le dernier voyage effectué par Sindbad est le seul voyage qui lui est imposé : « Commandeur des croyants, lui dis-je, je suis prêt à exécuter tout ce que m'ordonnera Votre Majesté ; mais je la supplie très humblement de songer que je suis rebuté des fatigues incroyables que j'ai souffertes¹ ». En effet, Haroun Al Rachid insiste et l'envoie comme émissaire auprès de Serendib. Il se rend donc dans l'île de ce dernier, arrive à bon port et remet les cadeaux du Calife au roi. Les mésaventures reprennent quand sur le chemin du retour, son navire est attaqué par des corsaires qui emmènent leurs captifs dans une ville lointaine. Une fois sur place, on les vend comme esclaves. Sindbad se retrouve chez un riche commerçant. Ce dernier lui donne un arc et des flèches et lui demande de chasser l'éléphant ; il en tue un certain nombre². Après quelques mois, les éléphants, pour ne plus être persécutés, le conduisent à une colline qui réunit leurs ossements. De retour chez son maître, il lui relate sa découverte ce qui permet aux marchands de la ville de ne plus avoir à prendre de risque pour obtenir de l'ivoire³. On rend à Sindbad sa liberté et c'est ainsi qu'il regagne sa ville⁴.

B-Sindbad le Portefaix :

Le Sindbad du roman est présenté comme un jeune homme musulman dont l'activité principale consiste en une forme de commerce. Il se présente comme un homme d'affaires et se qualifie de voyageur : « je suis un homme neuf dans un pays neuf. Un businessman. Sindbad le Voyageur⁵ ». Il endosse également le rôle de conteur en racontant ses aventures. Nous apprenons qu'il est fils d'un marchand riche, d'une ville du nom de Carthago. Une fois son héritage dilapidé, il décide de quitter son pays à bord d'une barque de pêcheur avec une vingtaine de personnes. Contrairement au premier Sindbad, Il est décrit comme un homme sans attaches, allant de port en port : un « exilé du perpétuel exil »⁶. En effet, le Sindbad

¹ *Ibid.*, p. 253.

² *Ibid.*, pp. 354-255.

³ *Ibid.*, pp. 256-257.

⁴ *Ibid.*, pp. 258-259.

⁵ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p.106.

contemporain est élevé par sa grand-mère et a perdu ses parents. Après la mort de sa mère, son père l'abandonne : « 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 ?¹ ».

Le voyage commence avec le départ de la ville que Sindbad qualifie de « monstrueuse ». Il risque sa vie en mer ; sa traversée durera trois semaines :

Dans la chaloupe, nous étions entassés comme des animaux, sans vivres. [...] D'étranges odyssées se tramaient ainsi sur la Méditerranée, notre mer blanche, qui se teintait de sang de ces futurs naufragés. [...] Á Carthago, on nous appelait les Harragas– les incendiaires – « ceux qui mettaient le feu à leurs papiers d'identité.²

Sindbad et ses compagnons échouent d'abord sur l'île de Gozo où ils sont gardés dans un camp de réfugiés. Grâce au peu d'argent qu'il lui reste, il arrive à s'en échapper et éviter ainsi d'être renvoyé dans son pays. Il sera conduit ensuite à Cetraro où « jetés dans les champs de tomates³ », il travaillera pour le compte de Carlo Moro, décrit comme étant « une canaille au grand cœur ». Ce qui l'empêchera de regagner sa liberté, c'est l'amour qu'il ressent pour Vitalia, fille cadette de Moro.

Elle baissa les paupières et ses longs cils noirs battirent comme deux papillons...Il n'en fallait pas plus pour me bouleverser et me faire accepter les conditions infamantes de ma captivité. C'était à se demander si Carlo Moro ne jetait pas en pâture sa jeune et tendre fille aux hommes qu'il avait arraisonnés.⁴

Il devra pourtant quitter la ville lorsque le propriétaire surprit leurs ébats ; cela lui permet d'éviter une condamnation certaine. Sur la plage, il rencontrera Giovana qui l'emmènera à Rome dans la villa Médicis. Pendant son séjour, il découvre un manuscrit inachevé intitulé *Les nouveaux voyages de Sindbad*. Il se reconnaît dans le personnage décrit :

¹ *Ibid.*, p.147.

² *Ibid.*, pp. 57-62.

³ *Ibid.*, p.63.

⁴ *Ibid.*, p.64.

Il s'agissait des nouvelles aventures du célèbre marin. Un roman étrange où les péripéties de Sindbad étaient charnelles. L'homme passait de femme en femme [...] C'était une sensation étrange de se rencontrer dans un roman, de voir son double agir à sa place et se comporter dans un vaurien¹.

De « femme en femme », Sindbad visite les villes : Giovana/ Rome, Beatrice/ Florence, Thamara/ Paris et bien d'autres. Néanmoins, le souvenir de Vitalia ne le quitte pas et l'obsède :

Souvent, la nuit, après l'étreint, seul sur mon lit, je convoquais le visage de Vitalia et c'était le ressac d'une ancienne douleur. Pourquoi cette gamine me hantait-elle ainsi ?²

Robinson, un des compagnons de sa première traversée, l'informe que la jeune femme l'attend à Palerme, mais qu'elle est en réalité l'épouse de Moro. En dépit du danger, il la rejoint, ils décident de fuir ensemble ; le mari jaloux a connaissance du projet et tue Vitalia. Sindbad, condamné une seconde fois à fuir ; il se rend à Tripoli : « J'entre dans une mosquée, m'agenouille sur le tapis. Mon âme est vide et mes mots sont insensés. Ils s'écument dans le clair-obscur en chant sauvage. Je dévore ma douleur et mes larmes³ ».

Ensuite, Sindbad se rend à Carthago. Ce retour au pays d'origine est synonyme de mort pour notre voyageur. Il y voit la fin de son errance :

Vitalia morte, je n'avais plus d'espoir en ce monde. Aussi Carthago ferait une merveilleuse tombe, un monastère, un immense asile psychiatrique, une prison à ciel ouvert, que sais-je, le cul du monde, c'était parfait pour moi dans l'état d'esprit où je me trouvais.⁴

Sindbad ne croit pas si bien dire car à peine arrivé, il est emprisonné et accusé d'avoir empoisonné le président Chafouin 1^{er}. Il regagne sa liberté grâce à Giovana qui fait intervenir le directeur de la villa Médicis : Corneille Padouzzi di Balto. Ce dernier ayant beaucoup de connaissance arrive à obtenir l'aide du

¹ *Ibid.*, p.82.

² *Ibid.*, p. 129.

³ *Ibid.*, p.169.

⁴ *Ibid.*, p.158.

président français Jacques Chirac. Chafouin 1^{er} accepte de libérer Sindbad à condition que ce dernier soit exilé en France. Une fois à Paris, il s'inscrit à la Sorbonne et prépare un doctorat en lettres modernes sur Casanova. Par la suite, il rencontre Thamara qu'il voit comme « *une merveille de plus sur son chemin d'exil*¹ ». Ils se rendent ensemble en Syrie : Damas, Alep, Palmyre, Bosra. Le voyage prend fin après la mort de Thamara, « son dernier et véritable amour », durant un bombardement à Beyrouth. Il décide de retourner à Carthago ; c'est ainsi que s'achève « le conte » que Sindbad raconte au Dormant.

C-Sindbad le Portefaix double de Sindbad le marin?

Dans les deux textes, la narration s'effectue en focalisation interne sur un personnage nommé Sindbad et celui-ci se place en narrateur autodiégétique². Le nom est l'indice de l'identité et l'empreinte d'une inscription dans un univers diégétique. Le fait qu'il apparait dans le titre met l'intrigue sous tension : on serait alors tentée de se demander de quel Sindbad il s'agit, d'essayer de comprendre si l'on est face au Sindbad du conte ou à un tout autre personnage. Ce que nous pouvons dire déjà, c'est que les deux existent dans le roman. Le Sindbad de Bachi fait souvent référence à celui que présente Schéhérazade et qui est aisément perceptible dans le roman. Ainsi, une analogie partielle est notée par le héros lui-même en tant que personnage. Il le présente tout d'abord comme son célèbre « homonyme », son « aïeul », un ancêtre lointain et serait, par suite, son descendant. Cependant, le rapprochement peut être poussé plus loin.

Tout d'abord, les deux Sindbad ne sont pas uniquement actants de leurs récits, mais aussi leurs énonciateurs ; en ce sens ils remplissent tous deux le rôle de conteur. Deuxièmement, leur situation de départ est la même ; pour retrouver leurs conditions de vie habituelles, ils voyagent et finissent, au bout de leur traversée, par retourner dans leurs villes natales. Troisièmement, ils se ressemblent dans le fait qu'ils réussissent toujours à trouver une solution dans les situations délicates seul ou on se faisant aider : les marins et les rois pour le premier Sindbad, les femmes ou

¹ *Ibid.*, p.224.

² Le narrateur autodiégétique est défini par Genette comme étant un héro-narrateur qui ne cède à aucun moment la fonction de narrateur ; il s'accapare celle-ci. (Figures III, *op.cit.*, p. 254).

Robinson généralement pour le deuxième ; ce qui leur permet même d'échapper à la mort. Enfin, ils partagent certaines similitudes au niveau de leurs personnalités : ils sont rusés, calculateurs et opportunistes.

Il est évident qu'il existe aussi des dissimilitudes entre les deux. D'ailleurs, le Sindbad contemporain essaie de se démarquer de son prédécesseur. Il en serait plutôt « un miroir voyou » qui a remplacé les aventures maritimes vécues par le Marin par des aventures charnelles. Toutefois, au lieu de réussir à exister en tant qu'entité indépendante dans le récit, Sindbad se voit de plus en plus devoir coexister avec son double :

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 entré par hasard dans la demeure de mon double¹.

Tout en le qualifiant de « l'autre », le Sindbad actuel commence à percevoir que toute tentative « d'émancipation » de son double est vain, car ce dernier ne cesse de s'imposer au fil de la narration. Il est même explicitement confondu avec le Sindbad du conte:

L'île mouvante ? L'oiseau Rokh ? Les hommes-singes et le géant rôtiisseur d'hommes ? Les puits aux cadavres ? Le vieillard de la mer ? La presque île aux pierres précieuses ? Le voyage fantastique ? Votre dernier. Ne le dites pas que vous ne vous souvenez pas².

Le récit du Marin s'insinue au cœur de celui du Portefaix et se révèle être inhérent au sien. Le statut du référent change au fil des pages. D'abord présenté comme « le célèbre marin », il évoluera en aïeul puis en jumeau et pour finir en double : « Sindbad le Marin, mon double oriental³ ». Le dédoublement intervient et met en relation la fiction moderne et le conte ancien. La rencontre des deux est inéluctable.

¹ *Ibid.*, p.113.

² *Ibid.*, p. 134.

³ *Ibid.*

Homme peu influençable pourtant, je me laissais néanmoins gagner par une torpeur redoutable qui s'abattait sur mon esprit et enténébrait ma mémoire. La fièvre me reprenait. Pendant la nuit, vint à moi Sindbad, mon double ancien, et le conteur se mit à conter¹.

Au fil de la narration, l'identité du Sindbad contemporain se perd dans celle de son « double ».

D-L'élément maritime :

Une focalisation est repérée au niveau du substantif « Marin », l'article défini qui le précède « le » établit une connexion entre Sindbad et le monde maritime. La mer serait donc une composante maîtresse de l'identité même du personnage : elle le définit. Selon le *Dictionnaire des symboles*, la mer représente la dynamique de la vie. Elle est la matrice qui symbolise l'énergie vitale fécondante. Elle est un lieu de création et d'anéantissement. En ce sens, elle est un point de départ et d'arrivée qui met en scène un cycle de naissance, de mutation, de disparition et de renouveau.

Il est possible d'associer sa symbolique à l'élément qui la constitue : l'eau qui est la *materia prima* de toute chose ; ce qui permettra de faire d'elle une source triptyque affectant le corps et l'esprit: source de vie, source de purification et source de régénération. Toutefois, avant d'accéder à toute forme de renouvellement il est nécessaire de connaître un stade de régression et d'éclatement ; on parlera d'une mort symbolique. La mer laisse entrevoir la possibilité de passer, suite à quelques mutations, d'un état à un autre ce qui permettra la naissance d'un être nouveau².

La mer fait donc figure de vie mais aussi de mort ce qui lui accorde une existence bipartite. Elle évoque par conséquent l'inconstance, l'incertitude et l'instabilité. Dans le conte de *Sindbad le marin*, l'espace maritime est présenté comme un ennemi menaçant, dangereux et ravageur, mais il a été également l'allié salvateur qui a permis à Sindbad d'échapper à certains dangers (cyclopes, serpents, cannibales, etc.).

¹ *Ibid.*, p.142.

² . Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op.cit.*, « article Mer », pp. 623-624.

Dans le roman de Bachi, cette double fonction est présente: Sindbad a pu quitter la désolation de son pays grâce à la mer. Elle est l'espace qui lui donne accès à l'Europe, cet Eldorado des temps modernes. Elle lui permettra aussi d'échapper, un peu plus tard, à la mafia italienne : «Nous étions tous les deux condamnés à fuir. Cette fois encore nous prîmes le premier bateau¹». Néanmoins, Sindbad comprend bien vite que la mer peut représenter pour lui un ennemi difficile, voire impossible à vaincre. En quittant Carthago, il frôle la mort dans cet espace insoumis et changeant :

D'étranges odyssées se tramaient se tramait ainsi sur la Méditerranée, notre mer blanche, qui se teintait du sang de ses futurs naufragés².

A la fin nous mourions littéralement de faim et de soif³.

[...] la mer contractile. Comme si Dieu pour punir les hommes leur avait offert une maîtresse indomptable pour qu'ils s'y abîment à bord de galions gorgés d'or et d'argent⁴.

La mer incarne pour Sindbad l'espace de l'anéantissement et du recommencement. Il entreprend sa traversée en homme nouveau, il n'est plus vraiment celui qu'il était dans son pays puisqu'il doit symboliquement renoncer à son identité avant d'entamer son voyage. En effet, pour devenir un voyageur clandestin, « un harraga », Sindbad renonce à ses papiers officiels ; il est question ici d'un suicide symbolique :

Nous avions tous brûlé nos passeports. À Carthago, on nous appelait les Harragas –les incendiaires- ceux qui mettaient le feu à leurs papiers d'identité⁵.

Sans identité, Sindbad rejoint la sphère erratique. Il n'a plus de place dans le monde ; il est « Personne » ; un chemin qu'il prend de plein gré. Rien ne le détermine, rien ne l'enchaîne, il espère jouir d'une liberté jusque là inconnue. Certes, la mer lui offre l'accès à ce nouveau monde qu'il croit conquérir, mais son

¹ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.158.

² *Ibid.*, p.57.

³ *Ibid.*, p.58.

⁴ *Ibid.*, p.33.

⁵ *Ibid.*, p.62.

voyage se teintera vite des couleurs du désenchantement. En réalité, c'est toujours dans le renoncement que Sindbad retrouve la mer et une certaine circularité définira son trajet. En effet, il ne rejoint l'espace maritime qu'en perdant tout le reste. D'abord il quitte Carthago après avoir perdu sa fortune. Puis quitte l'Europe après la mort de Vitalia, la femme qui obsédera son esprit. Il est condamné à la peine capitale dans son pays et n'y échappe qu'en acceptant l'exil. Enfin, il reprend espoir grâce à Tamara dont l'amour lui fait presque oublier son errance mais se résout à retourner encore une fois à Carthago après sa mort. L'espace maritime devient le pont qui relie pour le protagoniste bachien : l'espoir et le désespoir, la mort et la vie, la fin et le recommencement ou le recommencement et la fin.

Salim Bachi évoque, à travers le personnage de Sindbad, la situation que vivent les jeunes algériens depuis quelques années: « Le mouvement s'accélérait tant la jeunesse de la cité jadis glorieuse désespérait de ne jamais connaître le bonheur¹ ». L'inconscience qui accompagne leur jeunesse et le désespoir de voir la situation sociopolitique de leur pays s'améliorer, font qu'ils envisagent la mer comme l'unique voie de la renaissance : « La nuit, ils s'éloignaient des lumières de Carthago et, au bord de la mer, échafaudaient leurs embarcations comme on tisse des rêves d'opiomanes² ». Sindbad et bien d'autres ne savent cependant pas que leurs esprits intoxiqués ne peuvent que croire en des chimères qui risquent fort bien de les mener à leur perte.

Amours et aventures de Sindbad le Marin est donc bien un titre thématique, littéral et métaphorique. Il relate l'histoire d'un homme ayant renoncé à tout sauf à la vie, un homme ayant choisi l'errance comme véritable voie dans un monde éclaté et sans repères.

¹ *Ibid.*, p.58.

² *Ibid.*, p.44.

Conclusion:

« Le titre est mieux qu'un signal ; il est un signe sous lequel le livre ou le texte est placé¹ ». Les titres des romans sont significatifs et présentent un trait thématique commun qui peut servir de champs d'observation et d'analyse. La sphère viatique est marquante dans chaque roman au point d'en affecter le titre. Nous envisagerons donc les éléments de notre corpus comme des récits de voyages partageant la même dynamique, celle de l'errance.

« Errer » du latin *errātio* signifiant « s'égarer ; détour, chemin plus long² » et de *errō* au sens d'« aller çà et là, marcher à l'aventure, [...] faire fausse route, se fourvoyer³ », exprime l'idée d'un voyage fait à la fois d'aventures et d'erreurs. Parmi les héros qu'on pourrait qualifié d'erratiques, Ulysse est incontestablement celui qui incarne le mieux ce genre de voyage. Ne pouvant retrouver son Ithaque qu'après nombreux détours, il n'a nul autre choix que de suivre l'itinéraire que la providence lui destine. Toutefois, même si le chemin est long, une certitude permettra à Ulysse de poursuivre sa traversée : le retour au pays natal fait partie de son voyage.

Nous allons à présent mettre en rapport les romans de notre corpus avec l'odyssée d'Ulysse. En effet, il semblerait qu'une irradiation hypertextuelle caractérise les textes d'Assia Djebar et de Salim Bachi ; notre objectif sera par conséquent de nous y intéresser.

¹ Pierre Brunel, *Mythocritique Théorie et parcours*, Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p.82.

² Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français*, *op.cit.*, p. 547.

³ *Ibid.*

Chapitre 2 : Vers une analyse hypertextuelle :

« Étant donné le réseau inextricable de relations qui compose le monde de l'art, aucune œuvre [...] ne se suffit à elle-même, ni ne se contient elle-même : la transcendance des œuvres est sans limites¹ ».

L'hypertextualité est définie comme toute connexion qui pourrait être établie et qui lierait, suite à une chaîne de transformations et de manière plus ou moins manifeste, un texte (hypertexte) à un autre préexistant (hypotexte). Le premier ne mentionne pas forcément le second mais sa fonction ne peut être envisagée dans son intégralité sans avoir le texte référentiel à l'esprit. En d'autres termes, on ne peut rendre compte de la nature profonde de l'hypertexte qu'une fois avoir pris connaissance de son hypotexte.

Tout hypertexte peut « se lire pour lui-même, et comporte une signification autonome, et donc, d'une certaine manière, suffisante. Mais suffisante ne signifie pas exhaustive. »²

Une opposition schématique est effectuée entre deux types d'hypertextualité: simple et complexe. Les démarches transformationnelles varient selon le régime adopté: ludique (parodie, pastiche), satirique (travestissement, charge) et sérieux (transposition et forgerie). Genette précise que bien des œuvres se placent sur la frontière du ludique et du sérieux.

Nous avons envisagé d'appliquer une exploration hypertextuelle aux romans choisis étant donné l'apport considérable qu'ils représentent pour ce genre d'étude. Le « contrat transtextuel » a bien eu lieu, car un autre texte a été ostensiblement convoqué ; il s'agit d'une réécriture *manifeste*. Nous avons constaté, au cours de l'analyse paratextuelle, que les titres choisis par Bachy établissent un lien direct avec d'autres textes : l'*Odyssée*, et le conte de Sindbad le Marin; le lien hypertextuel est mis en place au seuil du livre.

¹G. Genette, *L'œuvre de l'art, tome 2: La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1994, p. 238.

² *Idem, Palimpsestes, op.cit.*, p. 450.

En ce qui concerne les romans d'Assia Djebar, ce lien est introduit de manière plus retenue ; la lecture est nécessaire pour la constatation de la présence d'un autre texte. Nous ne nous intéresserons cette fois-ci qu'à *La Femme sans sépulture* en raison de l'absence de liens hypertextuels dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Il n'en demeure pas moins que l'écriture chez les deux auteurs gravitera autour d'un même hypotexte : l'*Odyssée*. Nous tâcherons d'expliquer, à travers cette analyse, les différentes variations et modalités du jeu hypertextuel. Nous verrons alors l'implication idéologique de cette dynamique hypertextuelle et le rapport qui la relie au thème du voyage.

L'analyse paratextuelle nous a permis de voir que *Le Chien d'Ulysse* renvoie explicitement à l'*Odyssée* ; la référence titulaire est donc un indice officiel constituant un motif évident dans le rapprochement établi entre les deux textes. Qu'en est-il des autres romans ?

1-La Femme sans sépulture ; indice citationnel et épilogue :

Nous avons expliqué dans le chapitre précédent que le titre originel de ce roman était « *Les Oiseaux de la mosaïque* ». C'est dans ce chapitre qu'un des épisodes du texte homérique, « Ulysse et les sirènes », est clairement décrit. La narratrice du roman se rend dans le musée de sa ville natale, Césarée, et découvre une curieuse fresque :

J'étais au musée tout à l'heure, surtout pour revoir les mosaïques. (...) je n'ai stationné que devant une étrange mosaïque dont je ne me souvenais plus !(...) trois femmes représentées (...), trois femmes oiseaux (...). De longues pattes d'oiseaux prêts à s'envoler au-dessus de la mer - c'est une scène marine, elles sur le rivage, contemplant un grand vaisseau au centre de la scène, flottant au-dessus des vagues. (...) Je la connais, cette mosaïque, s'exclame Mina (...) Son titre est révélateur : Ulysse et les sirènes, un épisode fameux de l'Odyssee¹.

La description est introduite dans le roman par une ekphrasis. Il s'agit d'un procédé stylistique par lequel une œuvre visuelle est décrite : « avec l'ekphrasis on traduit un texte visuel en texte écrit ² ». C'est donc à travers son commentaire du tableau que la narratrice convoque *l'Odyssee*. Un rapport hypertextuel s'établit entre ce dernier et le roman.

Suite à l'évocation de ce médiateur pictural, un lien est mentionné entre les femmes de Césarée et les sirènes chantées par Homère. D'ailleurs, le titre du chapitre est repris dans l'épigraphe de l'épilogue :

*« Les oiseaux de tes mosaïques
Flottent dans le ciel de mes larmes.³ »*

À partir de là, une double identification a lieu. La première met en relation l'auteure et la narratrice : « « La visiteuse », « l'invitée », « l'étrangère » ou, par moments, « l'étrangère pas tellement étrangère », tous ces vocables me désignent-ils

¹ *La Femme sans sépulture*, pp.116-117.

² Umberto ECO, *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset, 2007, p. 230 – traduit de l'italien par Myriam Bouzaher ; *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, p.245.

³ *La Femme sans sépulture*, p.235.

donc moi ? »¹. La deuxième se fait entre l'auteure/narratrice et Ulysse : « Je l'entends, et je me trouve presque dans la situation d'Ulysse² ».

L'ekphrasis et l'épilogue constitueront donc la concrétisation d'un rapport explicite entre le roman djebarien et l'hypotexte homérique. Ce dernier se pose alors comme un récit sous-jacent.

2-Amours et Aventures de Sindbad le Marin, une hypertextualité triptyque :

Voilà un cas assez particulier, le titre évoque bel et bien un texte antérieur, mais pas celui d'Homère. Pour quelle raison parle-t-on alors de l'*Odyssée* ? Quel lien y a-t-il entre Ulysse et Sindbad ?

Nous répondrons à ces questions en divers points. Nous rendrons tout d'abord compte de la présence continue du héros grec dans le roman à travers l'allusion et la parodie pour passer ensuite à l'analogie existante entre le voyage de Sindbad et celui d'Ulysse

2-1-Ulysse, personnage omniprésent :

Le personnage d'Ulysse est présent à travers tout le roman. Diverses allusions, éparées tout au long du texte, servent à rappeler l'arrière plan hellénique de l'Ulysse moderne. Selon Genette l'allusion est 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 recevable³ ». Le lecteur a donc pour rôle de détecter les différentes manifestations d'un texte antérieur dans ses lectures qu'elles soient explicites ou non.

Concernant *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, nous signalons que Sindbad ne cesse au fil des pages de penser à Ulysse ou à Homère. Ainsi durant sa première rencontre avec Vitalia, il fait référence à l'aventure homérique: « Il me venait alors de grandes tristesses où se confondaient splendeurs et exultations de la

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p.236.

³ Gérard Genette, *Palimpsestes, op.cit.*, p.8.

chair avec la mort noire chantée par Homère¹». La mort noire se rapporterait à la guerre de Troie et au voyage du retour rempli d'obstacles respectivement relatés dans l'*Illiade* et l'*Odyssée*.

Il est possible de relever un nombre intéressant d'allusions au texte homérique. Ces dernières s'inscrivent fréquemment dans l'écriture. Elles peuvent concerner quelques expressions héritées de l'*Odyssée* comme « aux mains de rose » qui ressemble à celle d'Homère notamment dans le chant XII : « Dés que parut la fille du matin, l'Aurore aux doigts de rose ²». Elles s'effectuent également à travers le nom des personnages : Achille, Pénélope, Nausicaa, Ulysse, Personne, etc. Enfin, elles touchent aux étapes du périple odysseén:

[...] il lui crevait les yeux comme Ulysse son Cyclope et s'évadait avec ses compagnons suspendus à la toison d'un mouton³.

[...] en rêvant à Ulysse voguant de Charybde à Scylla. Le marin cherchait la passe pour continuer son voyage vers Ithaque⁴.

[...] je me noyais comme une Sirène épousée par un Ulysse moins attaché à son Ulysse⁵.

La quantité d'allusions présentes dans le roman justifie à nos yeux qu'on considère l'*Odyssée* comme réelle source d'écriture pour Salim Bachi. Nous allons maintenant nous intéresser à la façon avec laquelle l'auteur réécrit le texte homérique.

¹ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.65.

² Homère l'*Odyssée*, Jean Marc Rochette, *op.cit.*, p.58.

³ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.141.

⁴ *Ibid.*, p.142.

⁵ *Ibid.*, p.146.

2-2-L'écriture de Salim Bachi à l'épreuve de la parodie :

La parodie est une transformation sous un régime ludique que subit le texte de référence. Elle est une altération infligée à l'hypotexte qu'elle détourne. Genette garde de la définition de la parodie apportée par Aristote son aspect de « contrechant », de déformation. Néanmoins, il réserve ce terme au sens strict d'une transformation ludique d'un texte particulier. Ainsi, la forme la plus rigoureuse de la parodie serait la parodie *minimale* : « Je propose donc de (re) baptiser parodie le détournement de texte à transformation minimale¹».

De cet éclaircissement, Genette apporte une nouvelle dimension à la parodie. Elle ne peut généralement pas investir toute une œuvre, mais concerne uniquement quelques parties : « La parodie dans ce sens strict ne s'exerce-t-elle pas le plus souvent que sur des textes brefs²». Autrement dit, même si l'hypotexte est parodié dans l'hypertexte, il ne peut l'être qu'à certains emplacements du texte et ce dernier ne peut, par conséquent, être envisagé comme une parodie dans sa totalité. Parodier implique la reprise littérale d'un texte marquant dans le but d'en transformer le sens. Il s'agit de dévier un texte de son objet en modifiant ce qui est nécessaire. Le principe de la parodie serait, alors, de supplanter un nouveau sujet (comique, dérisoire, badin), à un sujet de type sérieux. Cela concernera aussi bien les personnages que les actions. Il suffirait par exemple de destituer à un personnage son rang ou son statut, de remplacer une action héroïque par une action grossière. Il est à préciser que la parodie ne modifie pas le style.

Nous observons dans le texte étudié la mise en place d'un processus de banalisation et d'altération du personnage d'Ulysse. Une détérioration physique et sociale est apportée au héros grec qui, peu à peu, s'éloigne de ce qu'il fut dans l'*Odyssée*. Ulysse se voit renoncer à son statut mythique pour connaître une réactualisation avilissante. Présenté comme un personnage sans grande ambition, un opportuniste sans projet, un vagabond en quête d'aventures charnelles, le nouveau « Ulysse » considère son voyage comme l'occasion rêvée de satisfaire ses pulsions

¹ G. Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 33.

² *Ibid.*, p. 25.

sexuelles. Au bord de la perversité, il est moins intéressé par le retour en Ithaque que par l'assouvissement de son appétit luxurieux. L'Ulysse de Bachi perd son prestige d'antan pour devenir à travers une démystification un homme ordinaire. Nous retrouvons un exemple dans la rencontre de Sindbad et de Giovanna. Sindbad s'identifie au héros grec et voit en Giovanna la nouvelle Nausicaa :

Derrière un petit arbuste, une femme était accroupie, la jupe relevée sur ses belles jambes [...] Lorsqu'elle m'aperçut, moi Sindbad qui ressemblait au bon sauvage du conte, ou à un Ulysse échoué sur le rivage de Phéacie, elle poussa un cri de surprise et tenta de se relever. Bien entendu, elle tomba à la renverse et sa culotte blanche se souilla de terre humide¹.

Giovanna est décrite comme une femme « peu soucieuse de sa pudeur² ». Elle entraîne avec elle Sindbad « comme jadis Nausicaa son Ulysse³ ». Ainsi, Giovanna serait la Nausicaa du texte homérique et Sindbad Ulysse. Ce dernier n'est donc pas le seul à être déchu de son statut glorieux. En effet, la vertueuse, « la vierge royale⁴ », Nausicaa a perdu également de sa grandeur. Elle est désormais présentée comme une femme traumatisée sexuellement de par la perte précoce de sa virginité auprès d'un peintre bien plus âgé qu'elle. L'expérience charnelle prématurée en fera un être fragile, psychologiquement instable, en proie à des crises de folie mais qui ne cessera d'étonner Sindbad avec son inventivité érotique.

Le bain de la rencontre entre Ulysse et Nausicaa est supplanté par une scène où cette dernière est accroupie pour uriner. Détournant l'esprit de l'image de la Nausicaa homérique, Bachi parvient à dépeindre un autre portrait que celui qu'on retrouve dans *l'Odyssée*. Jadis, détenteurs d'un rôle et d'un pouvoir social importants, les personnages s'écartent aujourd'hui de leur précédente ligne de conduite : désormais, ce sont des êtres marginaux.

Un autre personnage homérique est évoqué lors de la rencontre de Sidbad avec Liza à Messine : la sirène. Sindbad se compare encore une fois à Ulysse, mais

¹ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.70.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Homère *l'Odyssée*, Jean Marc Rochette, *op.cit.*, p.89.

établit une distinction. En effet, si Ulysse doit se faire attacher au mât de son bateau pour résister au charme des sirènes, Sindbad, lui, préfère les rejoindre : « pendant que je me noyais comme une Sirène épousée par un Ulysse moins attaché à son navire. Quelle aventure eût-été vécue par le célèbre marin s'il avait accepté de rejoindre celles qui chantaient pour lui ?¹ ». Par la suite, il précise que le chant des Sirènes dont il est question dans son aventure c'est celui de l'adultère et qu'il n'hésitera plus à le suivre.

Nous avons, aussi, relevé un élément de parodie au niveau cette fois de l'onomastique. En effet, dans l'*Odyssée* ou L'*Illiade*, les noms ont une importance capitale et sont représentants de l'identité même du personnage ; les héros étaient reconnus grâce à leur nom, ce qui faisait d'eux des êtres uniques : le nom précède le personnage. Dans le livre de Bachi, la situation est différente. En effet, le nom n'a aucune sorte d'importance ; il est même possible d'en choisir un à sa guise :

— *Monsieur, il vous faut un nom, n'importe lequel. Il désigna son collègue :*
— *Lui, c'est Achille ; moi, Patrocle. Ou Castor et Polux, Dupond et Dupont, comme il vous plaira...vous pourriez être...tenez, laissez-moi réfléchir...Personne ! Oui, Personne².*

Le nom succède au personnage et n'est plus porteur de sens. Il a été démystifié. D'ailleurs, dans *Le Chien d'Ulysse*, Bachi aborde la signification de la perte du nom : « perdre son nom équivalait à tout abandonner³ ». Ceci confirme la nature erratique des personnages.

Enfin, un dernier niveau dans le texte est à signaler : celui d'une parodie dite sérieuse, c'est-à-dire qui n'est pas abaissante. La dérision s'éclipse pour laisser émerger une distanciation critique signalée par l'ironie. L'auteur utilise ainsi cette dernière pour critiquer le sort réservé de nos jours au texte homérique. L'ironie est utilisée pour attirer l'attention sur le danger qui menace la littérature :

¹ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.146.

² *Ibid.*, p.22.

³ *Le Chien d'Ulysse*, p.193.

Ulysse se réduirait de nos jours à un virus informatique, un cheval de Troie, une ligne de code vicieuse à éliminer au plus vite. L'homme aux mille tours appartenait au passé¹.

Salim Bachi inscrit une véritable réflexion sur le devenir de la littérature. Certes les personnages romanesques connaissent une détérioration de leur statut au niveau de la fiction, mais les œuvres littéraires, elles, connaissent cette détérioration dans la réalité. Il critique ironiquement le statut de l'*Odyssée* dans la société actuelle :

Encore une de ses vieilles histoires qui n'intéressaient plus personne hormis de vieux érudits emprisonnés dans l'enfer d'une bibliothèque.[...] Ne valait-il pas mieux télécharger une musique idiote que de lire l'Odyssée ? Ou alors communiquer avec le monde entier sans jamais le connaître².

Ces différentes observations démontrent l'omniprésence du personnage homérique dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*. Cette analyse nous a permis de voir qu'à côté du personnage de Sindbad, se trouve continuellement celui d'Ulysse. Nous avons donc pensé à comparer les deux aventures afin de démontrer l'existence d'une hyertextualité à trois niveaux.

¹ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.143.

² *Ibid.*, p.142.

2-3- Ulysse et Sindbad : aventures jumelles ?

Ainsi Sindbad traversait les mers pendant une éternité, figé sur la toile d'un peintre comme Ulysse sur son mât, les bras entravés, mais l'esprit rempli d'harmonies, sur un fond bleu comme une mer nocturne, prisonnier d'un bateau en forme de demi-lune¹.

Sindbad et Ulysse sont des personnages de conditions et de statuts différents. Sindbad, bien qu'issu d'une famille riche, n'est ni roi ni guerrier et son voyage est effectué non pas pour prendre part à une guerre, mais pour recouvrer une fortune perdue. Contrairement à Ulysse qui doit attendre vingt ans pour revoir Ithaque, Sindbad revient systématiquement à Bagdad après chaque voyage. Néanmoins, nous considérons que le conte de Sindbad est une réécriture du récit d'Homère ; en d'autres termes, l'hypotexte d'origine est l'*Odyssée*. Nous argumenterons ce point par l'exposition d'une analogie entre les aventures des deux hommes.

Commençons, tout d'abord, par la manière dont on apprend les histoires des deux voyageurs. Sindbad et Ulysse prennent, dans la narration, le rôle de conteurs afin de partager leurs parcours. Après avoir entendu les lamentations de Sindbad, Sindbad l'invite dans sa demeure et lui relate ses voyages. Ulysse en fait de même auprès d'Alkinoos, roi de Phéacie, lorsque ce dernier lui demande de révéler son identité². Ainsi, le récit est annoncé par les personnages eux-mêmes ; ils sont à la fois le narrateur et le narré. De plus, leurs capacités oratoires font d'eux des invités forts appréciés. À partir de ce point, nous avons relevé plusieurs éléments du conte conformes à ceux de l'épopée. En effet, hormis leur statut de conteur, les deux héros se ressemblent dans leur capacité à observer, à analyser et à ruser pour trouver une solution aux problèmes et aux dangers. Ils ont également la chance d'obtenir l'aide d'une puissance supérieure : Sindbad parle de Dieu, Ulysse d'Athéna, d'Éole, de Circée, de Calypso, ... ils se détachent donc du commun des mortels, ce qui explique le fait qu'ils arrivent toujours à survivre au moment où les autres périssent.

¹ *Ibid.*, pp.113-114.

² Les aventures d'Ulysse sont racontées à partir du chant VIII. Le roi Alkinoos le voit pleurer à l'écoute des récits de la guerre de Troie chantés par un aède et lui demande qui il est.

Un parallélisme frappant pousse beaucoup plus loin le rapprochement entre leurs voyages. Nous avons relevé la reproduction d'au moins cinq épisodes. Tout d'abord, on parlera de la rencontre avec le Cyclope. Ulysse arrive sur l'île de ces créatures, décrites comme des géants farouches et sans justice, et découvre leur cruauté. Emprisonné dans une grotte avec quelques hommes, il aveugle Polyphème et use de la ruse pour lui échapper. Sindbad vit la même mésaventure durant le troisième voyage et utilise la même stratégie pour retrouver sa liberté ; tous deux arrivent à s'éloigner du danger¹.

Un peu avant l'épisode des Cyclopes, Ulysse découvre l'île des Lotophages, peuple qui sert à ses invités une fleur portant le nom de Lotos. Toute personne goutant cette dernière oublie sa patrie, sa famille et se trouve condamnée à omettre le souvenir du retour. Ulysse devra ramener ses compagnons de force pour les sauver. Nous retrouvons ce même danger avec Circée sur l'île d'Æa où elle utilise un breuvage pernicieux sur les hommes du roi ithacien, leur faisant ainsi perdre toute envie de poursuivre leur route². Au cours du quatrième voyage, Sindbad et ses camarades sont capturés par un peuple cannibale qui utilise une herbe similaire au Lotos et au breuvage de Circée pour retenir les prisonniers et leur faire perdre l'esprit dans l'oubli. Le marin se rendra compte de l'ampleur du risque et parvient, seul, à survivre. Cette partie peut être aussi mise en relation avec l'épisode des Lestrygons qui se déroule sur l'île de Téléphyle ; Ulysse y découvre des géants anthophages et seule sa nef parvient à quitter l'île.

Par la suite, nous évoquons l'épisode du séjour parmi les défunts où Ulysse est amené à consulter Tirésias pour connaître le moyen de revenir en Ithaque. Après un rituel de sacrifice, les morts se rapprochent de lui pour raconter ce qu'eux seuls savent : telle sera la récompense du héros. Sindbad, à son tour, connaît une aventure similaire lorsqu'il se retrouve enterré vivant auprès de cadavres ; il arrivera à s'en sortir en emportant avec lui nombreuses richesses.

¹Sindbad fabrique avec ses compagnons des radeaux qu'ils utilisent pour quitter l'île. Ulysse et ses compagnons se cachent sous les brebis du géant pour quitter la grotte puis regagnent leur nef.

²Ulysse rencontre Hermès qui lui donne une herbe du nom de Molu. Elle le protège de la magie de Circée

Enfin, nous terminerons par le passage d'Ulysse de l'île de Thrinacie où se trouve le troupeau de bêtes du Soleil. Le devin Tirésias l'avait averti de n'y toucher sous aucun prétexte. Ulysse tente de mettre en garde ses compagnons, mais ces derniers ne l'écoutent pas et en dévorent une partie, la colère de Zeus s'abat sur leur nef et seul Ulysse s'en sort. Encore une fois, Sindbad reproduit le même schéma, mais avec l'œuf de l'oiseau Rokh¹. Identiquement à Ulysse, il tente d'empêcher ses camarades de toucher à l'œuf mais en vain. Une fois l'oisillon dévoré, ses parents viennent se venger en jetant des rochers sur le navire du marin qui en sera l'unique rescapé.

Ainsi, il nous est paru évident que dans le roman de Bachi, nous nous trouvons face à ce qu'on pourrait appeler une hypertextualité triptyque. C'est-à-dire qu'il existe deux hypotextes et que l'un des deux est aussi à l'origine l'hypotexte de l'autre. Le conte de Sindbad serait donc un hypertexte de *L'Odyssee*. La réécriture lui a permis de connaître une hypotextification² : il est devenu à son tour un hypotexte en puissance. Voilà ce qui justifiera la prise en compte de l'hypotexte d'origine.

De par les récurrences existantes dans les romans de notre corpus, nous nous sommes intéressée au texte homérique en tant qu'hypotexte présent comme toile de fond. Nous étudierons les différents textes dans leur rapport hypertextuel au texte d'origine et d'un point de vue transformationnel, nous ferons appel à la relation de transposition.

¹ Cet épisode est cité dans le roman de Bachi.

² Genette parle d'un hypotexte hypotextifié. (G. Genette, *op.cit.*, p. 249).

3-Odyssée et transposition :

En parlant de la parodie, du travestissement et de la transposition, Genette précise que : « Chacune de ces pratiques ne peut donner lieu qu'à des textes brefs, sous peine d'excéder fâcheusement la capacité d'adhésion de son public. La transposition, au contraire, peut s'investir dans des œuvres de vastes dimension¹ ».

La transposition est une transformation opérée sous un régime sérieux. Conformément à la typologie de Genette, la majorité des transformations singulières relèvent à la fois de plusieurs opérations et « ne laissent ramener à l'une d'elle qu'à titre de caractéristique dominante² ». Deux groupes fondamentaux de transpositions interviennent : le premier s'effectue sur un plan sémantique (recherche manifeste d'une transformation de sens) et le deuxième sur un plan formel (où la recherche d'une telle transformation n'est en aucun cas le but premier). Le théoricien précise néanmoins qu'il n'existe pas de transposition innocente ; les modifications apportées à l'hypotexte sont significatives.

La transformation sémantique touche différentes pratiques transformationnelles : elle peut concerner la thématique, le motif ou le statut axiologique attribué à un personnage.

La transformation thématique peut être diégétique ou pragmatique. La transformation diégétique (changement de diégèse) concerne les modifications apportées à « l'univers spatio-temporel désigné par le récit »³ ; elle se rapporte aux cadres : historique, social, géographique, etc. Ainsi, on parlera de transdiégétisation lorsqu'une action est transposée dans un cadre chronologique ou spatial différent de celui de l'hypotexte. Autrement dit, la transformation affecte l'univers où a lieu l'histoire.

La transdiégétisation peut être homodiégétique ou hétérodiégétique. En effet :

[...] quelque soit son régime fonctionnel, une transformation peut s'appliquer à un texte sans affecter, ou en affectant son cadre diégétique. Il y a donc lieu de

¹ G. Genette, *Palimpsestes*, op.cit., p. 237.

² *Ibid.*

³ G. Genette, *Palimpsestes*, op.cit., p 341.

distinguer des transformations homodiégétiques et des transformations hétérodiégétiques¹.

Elle peut aussi s'appliquer aux noms des personnages ou à leur nationalité (Genette évoque un procédé de naturalisation), au mouvement de translation (la transposition de la diégèse peut permettre une actualisation du texte source aux yeux du lecteur.), ou encore à leur sexe :

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, [...]. Il peut, d'une manière thématiquement plus active, explorer la capacité de variation pragmatique de l'hypotexte, [...] Les transexuations les plus intéressantes sont, me semble-t-il, celles où le changement de sexe suffit à renverser, parfois en la ridiculisant, toute la thématique de l'hypotexte².

Genette précise qu'il est difficile d'opérer ces changements sans toucher aux actions. Par conséquent, la transdiégétisation est souvent accompagnée d'une transpragmatisation. Cette dernière a pour but de réactualiser le cours même de l'histoire en lui apportant des modifications ou en altérant son support instrumental. La transformation pragmatique concerne donc la correction d'un élément, l'altération d'un épisode ou la substitution d'un objet à un autre.

En plus de la transpragmatisation et de la transdiégétisation, deux autres transformations sont à prendre en considération dans une étude hypertextuelle en raison de leur importance : la transmotation et la transvalorisation.

Ainsi, la première est à distinguer au niveau de tout motif existant dans le texte source, mais repris de manière différente dans le texte dérivé ; c'est-à-dire qu'il a été modifié, supprimé ou remplacé. On parlera alors de transmotation : positive, négative ou substitutive.

La deuxième, quant à elle, touche au statut axiologique : « [...] toute opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action ou à un ensemble d'actions : soit, en général, la suite

¹ *Ibid.*, p.421.

² *Ibid.*, pp.345-346.

d'actions, d'attitudes, et de sentiments qui caractérise un « personnage »¹ ». Elle peut être de type valorisation primaire, c'est-à-dire augmentation du mérite ou de la valeur symbolique du héros, de type valorisation secondaire soit la promotion d'un personnage habituellement relégué au second plan, ou par la dévalorisation d'un personnage par exemple par déformation parodique.

La transposition sémantique, qui s'applique sur la signification du texte source, ne se présente généralement qu'implicitement et dépend, dans la majorité des cas, des changements diégétiques et pragmatiques. Elle semblerait alors être la conséquence des modifications apportées à l'hypertexte. Nonobstant, Genette précise qu' « Il n'existe pas de transposition innocente- je veux dire : qui ne modifie d'une manière ou d'une autre la signification de son hypertexte² ».

Nous comprenons de ce qui précède qu'il serait intéressant d'étudier la façon dont une transformation sérieuse est appliquée à un texte antérieur. Nous pourrions ainsi relever le projet transtextuel de l'auteur.

Les univers décrits par Assia Djebar et Salim Bachi peuvent paraître différents de celui exposé dans l'*Odyssée*. Homère présente un monde extraordinaire, où hommes et créatures surprenantes coexistent ; un monde régi par des dieux omniprésents, puissants, mais dont le comportement ressemble étonnamment à celui des humains³. C'est ainsi qu'Ulysse évolue dans un cadre spatio-temporel à double dimension: réelle et mythique. Durant son voyage, il fera face à nombreux dangers incarnés par des êtres fantastiques : sirènes, magicienne, dieux, cyclope, etc. Tandis que le temps est distendu, itératif et parfois obscur, le lieu, lui, concerne deux espaces fondamentaux : la terre et la mer. En effet, si notre voyageur n'est pas sur une île (Ithaque, Trinacrie, île de Calypso, etc.), il est sur u

¹ *Ibid.*, p.393.

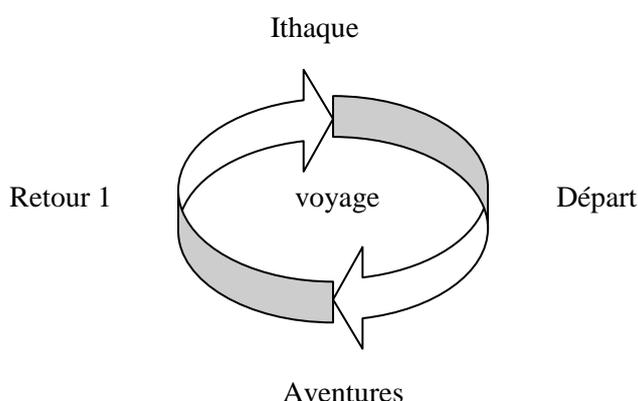
² *Ibid.*, p.417.

³ Les dieux décrits dans la mythologie gréco-romaine peuvent éprouver des sentiments attribués généralement aux mortels : (rancune, amour, jalousie,...)

navire en mer. Toutefois, le lieu maritime représente pour lui l'espace immense et dangereux dont Poséidon¹ est l'incontestable seigneur.

En ce qui concerne l'axe pragmatique, l'*Odyssee* peut être résumée de la sorte : après la guerre de Troie, dix années d'absence, Ulysse entame un voyage à dessein de retrouver son royaume : Ithaque. Sur le chemin du retour, il fait face au cyclope Polyphème pour sauver ses compagnons et l'aveugle ce qui déclenche la colère de Poséidon. Fou de rage, le seigneur des mers et des océans fait de la traversée d'Ulysse une longue épreuve jonchée de menaces et de dangers. Au cours du voyage, le devin Tirésias apprendra à Ulysse que son périple s'effectuera en deux parties et qu'il connaîtra deux retours. Le premier afin de punir les prétendants qui dissipent ses biens et tentent de forcer Pénélope au mariage. Le deuxième, pour apaiser Poséidon. Le texte d'Homère ne parlera que du premier retour, celui qu'Ulysse effectue une fois la guerre de Troie terminée.

En prenant en compte *l'Iliade*, l'axe pragmatique de l'*Odyssee* serait le suivant :



Les romans de notre corpus s'inscrivent bien loin de la diégèse homérique, dans un monde contemporain où les dieux olympiens et les personnages *surhumains/non-humains* n'appartiendraient désormais qu'à un univers autre appelé : mythologie ; nous sommes face à une trandiégétisation. L'identité des personnages est à son tour altérée: nationalité, nom, conditions et parfois sexe. Serait-il alors possible de parler de transposition ?

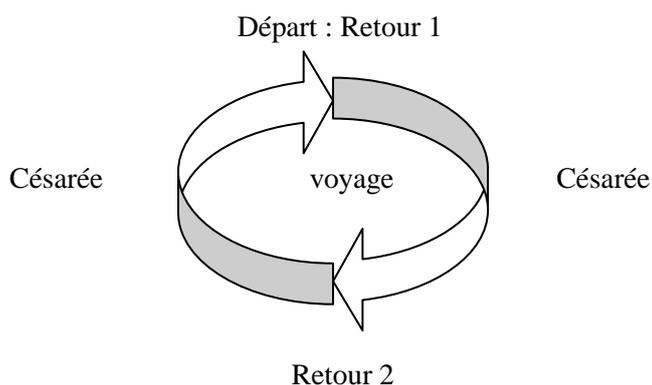
¹ Ses compagnons emprisonnés par le Cyclope Polyphème, Ulysse doit employer la ruse pour les sauver et arrive à aveugler le monstre. Ce dernier, en apprenant la véritable identité de celui qui se fait nommer « Personne », demande à son père, Poséidon, de le venger.

3-1-*La Femme sans sépulture* : Ulysse femme face aux sirènes de Césarée :

La Femme sans sépulture relate également un retour, celui de la narratrice du roman qui pour les besoins d'un film regagne Césarée, sa ville natale. C'est ainsi qu'en 1976, elle apprend l'existence d'une femme, Zoulikha, une véritable « guerrière » qui s'est battue et a donné sa vie pour la libération de son pays. N'ayant pas reçu de sépulture, le deuil de ses proches n'a pu être fait et la présence de la narratrice n'a fait qu'accroître le besoin de déterrer les souvenirs.

Si dans le texte d'Homère le voyage est imposé à Ulysse comme châtiment pour avoir outragé un dieu, le voyage dans *La Femme sans sépulture* découle d'une nécessité : un besoin de voyage. D'ailleurs, les lignes pragmatiques des deux textes sont différentes ceci est la conséquence de l'inversion de l'ordre des actions :

L'axe pragmatique de *La Femme sans sépulture* :



Nous avons constaté antérieurement que la narratrice du roman voit dans sa rencontre avec les femmes de Césarée une reproduction de celle d'Ulysse avec les sirènes. Cet élément nous a incitée à nous intéresser aux « transformations transpositionnelles ». L'élément spatial est centralisé sur la ville de Césarée qui pourrait être perçue comme étant l'incarnation de l'île des sirènes. D'ailleurs, l'espace maritime, si présent dans le texte homérique, est absent dans le roman, et les déplacements physiques s'effectuent principalement à l'intérieur de la ville. La modernisation s'accompagne alors d'un changement de lieu : d'un transfert spatial. Quant à l'élément temporel, il se présente sous la forme d'une alternance donnant naissance à une sorte d'atemporalité. En effet, la narration évolue entre passé et présent et la distinction des deux paraît parfois difficile. L'élément spatio-temporel

évolue donc entre espace et non espace, temps et non-temps. Une dimension mythique analogue à celle de *l'Odyssée* émerge alors dans le texte.

Assia Djébar opte pour une féminisation des personnages. Ces derniers sont incarnés par des femmes, soit : Hania, Mina, Lla Lbia, Zohra Oudai et Zoulikha. De plus, Ulysse/homme est aussi transposé en Ulysse/femme. La narratrice/auteure s'identifiera même explicitement au héros grec :

Je suis revenue seulement pour le dire. [...] je me trouve presque dans la situation d'Ulysse, le voyageur qui ne s'est pas bouché les oreilles de cire, sans toutefois risquer de traverser la frontière de la mort pour cela, mais entendre ne plus jamais oublier le chant des sirènes¹.

La Femme sans sépulture est focalisée principalement sur l'épisode des sirènes évoqué dans le chant XII de l'hypotexte. Introduit dans le roman, comme nous l'avons vu précédemment, par un étrange tableau vu au musée. La rencontre mythique établira le cadre de notre lecture hypertextuelle.

Le choix porté sur cette étape du voyage odysseéen n'est nullement fortuit. En effet, même si elles ne sont mentionnées que brièvement par Homère, les sirènes constituent une des rencontres les plus importantes de *l'Odyssée*. La spécificité de ces créatures réside dans le pouvoir symbolique et poétique dont elles disposent. Les récits mythologiques invoquant les sirènes, notamment dans l'épopée homérique, rendent compte de leur double rôle. Premièrement, celui d'attirer les marins avec leur envoutante puissance sensorielle et les conduire à une mort certaine. Deuxièmement, celui de transmettre un savoir infini aux rares mortels qui réussissent à les approcher. Ainsi, les sirènes détiennent un savoir qu'ont ne peut acquérir qu'en faisant face à un danger important. *L'Encyclopédie des symboles* indique que « sirène » vient du grec *seirazen* qui voudrait dire « attacher avec une corde »² ce qui signifierait que ces créatures ont le pouvoir d'enchaîner. La représentation littéraire du mythe des sirènes réunit principalement trois motifs : la connaissance, le danger et la voix féminine.

¹ *La Femme sans sépulture*, p.236.

² Michel Cazenave, *Encyclopédie des symboles, Astrologie/cabales/mythes/nombres/alchimie/divinités et croyances/héros et légendes*. Paris : La Pochothèque, Librairie Générale Française., 2013, p.634.

*Viens ici, voyons, Ulysse tant célébré, la grande gloire des Achéens, arrête ta nef pour écouter nos deux voix! Personne encore, poussant sa nef noire, n'a dépassé ces lieux sans écouter chanter la voix qui sort de notre bouche avec la douceur du miel! On s'en va rassasier, et l'on sait davantage; car nous savons, n'en doute pas, tout ce qu'ont enduré Argiens et Troyens dans la large Troade, de par la volonté des dieux; et nous savons tout ce qui arrive sur la terre qui tant d'êtres nourrit!*¹

Le roman de Djébar reprend les différents motifs de l'hypotexte et la narratrice « homodiégétique » se donne comme tâche d'écouter « la voix des femmes de Césarée ». Les sirènes du texte homérique : détentrices de toutes les connaissances du monde² sont remplacées par les sirènes djébariennes maitresses des souvenirs du « passé » qu'elles ont su préserver et protéger durant des années. Elles connaissent dans le texte une transvalorisation, car le danger de mort qu'elles évoquaient semble absent : « S'ils entendaient ce chant, les hommes ne verraient plus que le rivage est dangereux : or la mosaïque ne rend pas présent ce risque de mort³ ». D'un autre côté, ces sirènes passent de créatures enchanteresses, mi-femmes mi-oiseaux et plus proches des dieux que des hommes à femmes ordinaires et mortelles tenaillées par les souvenirs de leur chère disparue : Zoulikha, la seule sirène à s'être envolée.

Ajoutons à cela une transmotivation, introduite par le changement d'un motif.

Et je songe au héros grec qui voulait, malgré tout, écouter, lui que, pour cela, on a attaché au mât du navire. Du navire qui s'éloigne. Je ne m'éloigne pas ; je n'ai pas demandé à être immobilisée⁴.

Circé, amoureuse d'Ulysse, lui révélera la ruse à utiliser pour parvenir à écouter les sirènes sans risquer sa vie: il devra se faire enchaîner au mât de son bateau, tandis que ses hommes se boucheront les oreilles avec de la cire et resteront sourds au chant tentateur. Il semble évident que bien que le héros grec ait décidé de faire face à cette menace, il prit néanmoins certaines précautions. C'est là où réside

¹ Homère, *L'Illiade, L'Odyssée*, traduction de Louis Bardollet, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1995.

² Le chant des sirènes est synonyme de mort, mais aussi d'un savoir incommensurable pour ceux qui ont eu la bonne fortune de l'écouter.

³³ *La Femme sans sépulture*, p.118.

⁴ *Ibid.*, p.242.

la différence avec notre Ulysse « algérienne ». Une transmotivation apparaît dans le fait qu'elle a délibérément choisi de renoncer aux chaînes qui devaient la protéger : nul artifice, aucun stratège et aucune aide extérieure. Toutefois, il apparaît dans le roman que cette prise de risque n'est venue que bien plus tard, suite à un deuxième retour.

De même que Thirésias le prédit à Ulysse, un autre retour est effectivement évoqué dans l'épilogue du roman, vingt ans après le premier.

De retour ? Non pas de la même façon qu'en 1975 (« treize ans après l'indépendance ! » me reprochait déjà Mina), non pas en 1981 lorsque je m'étais mise à reconstituer sur un même fil chapelet des souvenirs livrés-[...] je reviens dans ma ville...vingt ans plus tard. Tant et bien que je n'ose même plus me présenter devant Mina (avec sa voix ardente et ses souvenirs en épines restées fichées au cœur)¹.

Néanmoins, ce dernier sera inscrit sous le signe du regret et la narratrice en parle avec culpabilité : « Je reviens si tard et je me décide à dérouler le récit ! ce retard me perturbe, me trouble, me culpabilise. [...] vingt ans trop tard² ». En outre, il semblerait que son voyage ait été jusqu'à sa rencontre avec les Sirènes, de nature erratique. C'est comme si Ulysse découvrait enfin sa voie en rejoignant ces créatures de la mémoire.

Si le chant dans l'hypertexte est celui du passé, bon nombre de personnes préfèrent l'ignorer et rester dans l'oubli : « Dans ma ville, les gens vivent, presque tous, la cire dans les oreilles : pour ne pas entendre la vibration qui persiste du feu d'hier. Pour couler plus aisément dans leur tranquille petite vie, ayant choisi l'amnésie³ ». Choisir « l'amnésie » plutôt que de se ressouvenir d'un passé douloureux ? Voir en l'oubli l'allié salvateur ? Une prise de conscience tardive, mais certaine amènera la narratrice/auteure à accepter « ce chant de la mémoire » dans son absolutité quand bien même il est synonyme de souffrance. Pour elle, l'histoire de Zoulikha est une histoire à prendre, à garder et à protéger : « elle n'est

¹ *Ibid.*, p.238.

² *Ibid.*, pp. 239-240.

³ *Ibid.*, p.236.

pas magie, mais vérité nue¹».

La venue de la narratrice sera donc l'étincelle tant espérée pour un embrasement mémoriel : l'exutoire tant attendu se fera grâce à la narratrice. La nouvelle Ulysse a été consciencieusement choisie par les femmes de Césarée : issue de la même ville (Cherchell), mais surtout de sexe féminin, leurs histoires et l'Histoire ne pouvaient être partagées qu'avec cette élue. Notre Ulysse renoncera, l'espace d'un moment, à son rôle « d'orateur habile » ou plutôt dans notre cas « d'oratrice habile » pour endosser celui « d'écouteuse, d'observatrice et de témoin ». L'Ulysse/femme, comme son prédécesseur grec, devient le réceptacle d'une catharsis mnésique.

En recourant à une centralisation féminine, l'auteure apporte un certain équilibre au système de distribution du « pouvoir ». Cela s'explique par le rôle crucial attribué à ces « Sirènes » dans la trame narrative et qui a amené Ulysse à n'être présent dans le texte que comme « observateur ». La voix des femmes longtemps contenue dans le silence se voit offrir l'opportunité de se faire entendre. En relatant l'histoire de Zoulikha, c'est une partie de l'Histoire de l'Algérie qui est racontée et la version « officielle » se verra compléter par celle des femmes. De plus, la transexuation symbolise également l'accès à une sphère plutôt réservée aux hommes: celle du voyage. La femme, soumise à des règles sociales qui entravent sa liberté et dont les déplacements étaient souvent conditionnés voire restreints, peut enfin circuler en toute liberté et accéder à d'autres sphères : réelles ou figuratives. De femmes « cloitrées », elles deviennent « femmes voyageuses ».

Assia Djebar actualise un texte antique et l'inscrit sous le signe du féminin. Elle opère un double mouvement de réécriture qui donne naissance à une transposition dyadique. Une première odyssee concernera Zoulikha qui reprendra vie grâce au chant incantatoire mnésique des femmes de Césarée et qui se verra évoluer en un personnage historico-mythique. Une deuxième dérivera de la précédente et concernera cette fois-ci la narratrice/auteur qui se retrouvera à faire l'expérience de sa propre odyssee : un retour aux sources.

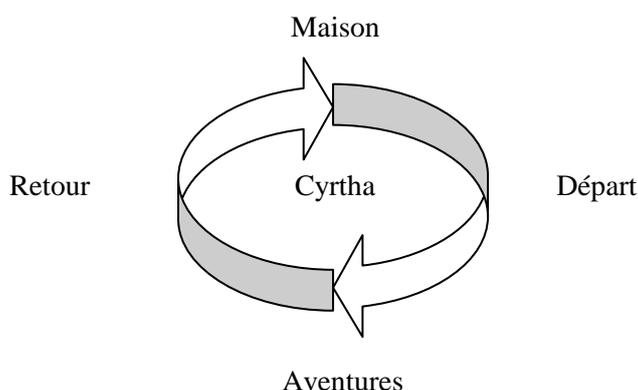
¹ *Ibid.*, p.242.

3-2-*Le Chien d'Ulysse* : Hocine est de retour :

Nous avons observé dans notre analyse paratextuelle, l'existence d'un lien hypertextuel entre *L'Odyssee* et *Le Chien d'Ulysse*. Nous poursuivons notre étude par une lecture transpositionnelle afin de voir de quelle manière l'hypotexte a participé à l'écriture de l'hypertexte.

Nous mentionnons, tout d'abord, la problématique relevée dans l'hypertexte quant à sa relation avec l'hypotexte. À première lecture, il serait difficile d'établir un lien quelconque avec *l'Odyssee*. Hormis le titre et quelques allusions plus ou moins indirectes, aucune ressemblance immédiate ne requiert d'envisager l'immanence d'une réécriture transpositionnelle.

Sur un plan pragmatique, les axes des deux textes diffèrent. Si *l'Odyssee* relate le retour d'Ulysse à Ithaque après une longue période d'absence, Hocine n'a à aucun moment quitté Cyrtha et son « voyage » n'a duré qu'un jour. D'ailleurs, il est assez brièvement résumé à la page 228 du roman : « La gare. L'appartement de Khan. La chambre de Hchicha. Hamid Kaïm le journaliste. Les hadjs. La mort du fou. Le commissariat de Cyrtha. »¹. Nous le résumons comme suit :



De plus, les personnages présents dans le roman n'ont aucun rapport déclaré avec ceux du texte homérique : leurs noms, leurs situations ou même leurs interdépendances, divergent de ceux présents dans l'épopée. Toutefois, le contrat intertextuel présent dans le titre sous-entendrait l'importance de considérer le texte homérique comme une clé de lecture.

¹¹ *Le Chien d'Ulysse*, p.228.

De prime abord, tout semble opposer Hocine à Ulysse. Ce dernier est présenté comme un roi apprécié par son peuple, un guerrier respecté et sollicité par ses semblables et un homme fort apprécié des femmes, Hocine, lui, est décrit de manière beaucoup moins valorisante. En effet, le protagoniste du roman de Bachi vit toujours chez ses parents et demande quotidiennement de l'argent à sa mère. Pire encore, pour connaître le plaisir sexuel, il doit « se masturber » en profitant du peu d'intimité qu'il trouve le soir pendant que ses frères et sœurs dorment, ou profiter des arrangements que proposent certaines jeunes femmes à l'hôtel où il travaillait pour louer une chambre. En outre, Il se qualifie de « voyageur », alors qu'il n'a jamais vu autre lieu que Cyrtha. Pour quelle raison le considère-t-on alors comme le nouvel Ulysse ?

Ayant reçu un nom et une condition autres que ceux du héros grec, Hocine reproduit néanmoins une partie de la structure viatique de l'*Odyssée*. En dépit du fait qu'il ne connaît du monde que sa propre ville, lui aussi quitte sa maison pour n'y retourner qu'à la fin du texte. Suite à une série de mésaventures et de déambulations dans l'espace urbain, Hocine devient peu à peu Ulysse. On retrouve alors certaines qualités du héros grec : la curiosité et la ruse ainsi que certains procédés utilisés par son auteur : flash-back, perspectives, commentaires, etc.

Homère opte, dans son texte, pour une exploration intimiste des personnages apportant plus de profondeur à travers des monologues intérieurs. Bachi en fera de même et les pérégrinations de son personnage évoluent en une sorte de cheminement interne. De plus, les références au voyage d'Ulysse se multiplient au fil de la lecture amenant à rapprocher les deux personnages. C'est ainsi que Cyrtha devient le macrocosme dans lequel l'odyssée de Hocine voit le jour. En recourant à une analogie plus ou moins dissimulée, l'auteur fait vivre à son personnage l'expérience homérique du retour différé.

Le texte homérique transparait de façon imposante dans la rencontre de Hocine avec un personnage qu'il qualifie de fou et qui évoque la rencontre d'Ulysse avec Polyphème. Appelé tantôt le Temps, tantôt le fou, le personnage est décrit

comme ayant un : « *œil unique*¹ », ce qui rappelle bien sur l'œil du cyclope. De plus, la même question posée par ce dernier est reprise dans le roman : « —*Comment Dieu t'a-t-il nommé ? —Personne, répondis-je, Personne*² ». Par la suite, Salim Bachi brouille les pistes pour attribuer une identité ambiguë à cet homme mystérieux croisé au coin d'une ruelle. Il semblerait que cet individu qui « se vautrait dans sa crasse » et qui buvait « *au goulot une bouteille de vin*³ », soit également à la recherche de son Ithaque :

« *Sais-tu où se trouve Ithaque ? [...] Sais-tu où se trouve Ithaque ? [...]*
—*Je cherche Ithaque ! hurle le fou. [...] —Ithaque ! Ithaque ! Ithaque ! [...]*
—*Ithaque ma patrie, Ithaque ma chanson, délirait le fou. [...]*
—*Ma patrie ! Ma chanson ! rugit le fou*⁴ ».

Exécuté par la police pour avoir commis le crime d'être différent, l'homme dont il est question est qualifié, un peu plus tard, de « terroriste ». D'ailleurs, cette partie du texte rappelle la critique vue précédemment dans l'autre roman de Bachi, celle qu'on pourrait qualifier de « d'ironie parodique ». C'est ainsi que l'*Odyssée* est à nouveau convoquée pour être par la suite détournée :

—*On a éliminé un dangereux individu qui voulait attaquer quatre membres de la brigade de répression du banditisme. Il n'arrêtait pas de hurler « À l'attaque ! À l'attaque !*

—*Ithaque ! hurlais-je à mon tour, [...]. D'ailleurs personne ne croira que quelqu'un puisse se faire abattre pour avoir lu Homère*⁵ ».

Nombreux seront alors les indices qui suggèrent l'introduction dans le texte d'une dimension comique. Dans une certaine mesure, l'auteur fera appel à la parodie pour faire de Hocine/Ulysse, un être pathétique, privé de tout héroïsme et entièrement désacralisé. Dépourvu de qualité particulière, il est déchu de son statut odysseén et deviendra un homme ordinaire inscrivant le texte dans le registre du non épique ; le nouvel Ulysse connaît une dévalorisation. L'écriture permettra alors

¹ *Le Chien d'Ulysse*, .164.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, pp. 165-166.

⁵ *Ibid.*, p.171.

l'existence d'une nouvelle aventure oscillant entre emprunt et déviation. L'altération du modèle épique se poursuivra tout au long du roman.

D'autres épisodes du roman peuvent être considérés comme les dérivés du modèle homérique. Hormis la rencontre avec le « cyclope », nous pouvons également mentionner l'épisode du chien, analysé dans notre partie titrologique et qui accentue la ressemblance entre Hocine et Ulysse ; tous deux reconnus uniquement par leur chien. Un troisième passage a attiré notre attention et a conduit au renforcement de l'analogie avec l'hypotexte. En effet, à la page 255, Hocine se retrouve dans une boîte de nuit nommée « Chem El Hamra », la suite des événements nous rappelle la rencontre du héros grec avec les Lotophages. Dans son entretien avec le commandant Smard, qui désirait l'enrôler dans la Force militaire, Hocine est amené à vivre une aventure étrange et dangereuse. L'endroit fait penser à l'île des Lotophages et l'oubli menace Hocine: « j'oubliais les raisons qui m'avaient conduit ici. J'oubliais le commandant Smard et son offre de puissance et de gloire. J'oubliais les ténèbres sur Cyrtha et la vie de Hamid Kaïm. J'oubliais même le corps de Narimène¹ ».

Il s'interrogera peu à peu sur sa présence en ce lieu et les réponses apportées ne feront que confirmer la similarité avec Ulysse. Rappelons que depuis l'Antiquité, le mythe de ce dernier symbolise la curiosité de l'esprit et la soif de connaissance. Hocine suivra ses pas : « Je ne me rappelais plus de la raison de ma présence en ce lieu. La curiosité, sans doute. L'orgueil aussi. [...]. Une autre explication, peut-être. Le désir de connaissance. Le fruit défendu²».

À travers une aventure ponctuée de surimpressions oniriques, de balancement entre réalité et imaginaire, Hocine s'approprie l'*Odyssée* pour vivre à son tour et à sa façon le voyage d'Ulysse. Le héros improvisé mettra à l'épreuve l'impétuosité de son corps et de son esprit pour découvrir l'amertume d'un monde en décomposition. Désillusionné, il tentera un retour après des pérégrinations fatigantes.

¹ *Ibid.*, p.266.

² *Ibid.*, p.265.

[...] *l'impuissance où je me retrouvais de revenir sur mes pas, d'ordonner ma marche afin qu'elle me conduisit chez les miens. Ithaque se perdait dans les confins. Le voyage s'éternisait dans Cyrtha. J'y gagnais une certaine gravité. J'avais acquis la certitude de ma dissolution prochaine. Toutefois, je continuais ma marche.*¹.

Certaines lectures nous ont amenée à penser que le nouvel Ulysse/ Hocine ne serait en aucun cas le fruit d'une réécriture simple de *l'Odyssée*, mais plutôt son croisement avec d'autres hypertextes. L'Ulysse de Bachi semble dériver de différents textes, *L'Odyssée* comme texte de référence, mais aussi *Ulysse* de James Joyce et *La Divine comédie* de Dante Alighieri.

D'*Ulysse*, Bachi s'inspire de l'univers spatio-temporel. En effet, c'est Joyce qui donne le ton en inscrivant son personnage Léopold Bloom dans un univers diégétique différent de *l'Odyssée*. L'histoire se déroule le 16 juin 1904, et le lieu est la ville de Dublin : une journée dans une ville ; c'est ce que vit Hocine dans Cyrtha le 29 juin 1996². De plus, les conditions des deux hommes se rapprochent bien plus l'une de l'autre que de celle du héros grec. Bloom, aussi ordinaire que Hocine, est un petit bourgeois discret dont la femme, Molly, est loin d'incarner la fidélité tant célébrée de Pénélope³.

De *La Divine comédie*, Bachi se sert des inspirations infusées à Ulysse. Au chant XXVI, Dante apprend que le héros grec est condamné à expier ses fautes dans le huitième cercle de l'enfer consacré aux «conseillers de fraude ». C'est donc pour avoir usé de sa ruse à des fins perfides qu'Ulysse brûlera dans une flamme à l'intérieur de la huitième fosse. Toutefois, Virgile explique que le roi d'Ithaque est aussi châtié en raison de son désir transgressif de savoir.

*Il me dit : « Cette flamme, ineffable supplice
Enferme dans son sein Diomède avec Ulysse,
Unis dans le forfait, unis dans le tourment.
Perfides tous les deux, ils payent dans la flamme*

¹ *Ibid.*, pp.233-234.

² *Ibid.*, p. 27.

³ C'est à partir de l'étude de Corinne Jouanno, Professeur de langue et littérature grecques à l'université de Caen, que nous avons établi cette analogie. (Corinne Jouanno, *Ulysse, Odyssée d'un personnage d'Ulysse* à Joyce, Paris, Ellipses, 2013, pp.483-520).

*Leur fourbe, et ce cheval [...].¹
Ni le doux souvenir d'un fils, ni mon vieux père,
Ni l'amour qu'attendait l'épouse toujours chère,
Qui seul de Pénélope aurait fait le bonheur ;
Rien ne put vaincre en moi cette ardeur sans seconde,
Qui me brûlait de voir et d'étudier le monde
Et l'homme et ses vertus et sa perversité².*

Hocine ressemble à cet Ulysse dantesque par le fait que les deux hommes n'aspirent pas à revenir à Ithaque. Avidé de connaissances et de curiosité, l'Ulysse de Dante renoncera à sa patrie et à sa famille pour parcourir le monde et découvrir ses secrets. Hocine, à son tour, n'a comme seul désir que de quitter « sa ville/prison » et ne cesse de songer à d'autres horizons. Nous découvrirons alors un homme en pleine descente aux Enfers.

Et la ville, enchevêtrée, ressemblait à son esprit. Un embrouillamini de ruelles, de venelles glissantes [...] Ithaque devait ressembler à ce cancer de pierres. Traverser une mer pour finir dans les bras d'une monstruosité. Le fou raisonnait juste. Chercher cette cité, c'était retourner sur les lieux mêmes de sa folie, retrouver le nœud premier.³

L'odyssée que nous offre Salim Bachi est complexe et subtile. Elle évoluera en une expérimentation existentielle avortée qui confrontera un homme/Hocine à son monde intérieur. Suite à une série de mésaventures, il finira par retrouver sa maison. Néanmoins, ce n'est pas le désir du retour qui animera ses déplacements, mais la dépossession, la déception et la déréliction. Désabusé et rompu de ses découvertes, le nouvel Ulysse tentera un retour qui deviendra rapidement impossible. Peu à peu, il changera de statut et devra faire face à une nouvelle situation : désormais, il n'est plus qu'un exilé parmi tant d'autres. Nous retrouvons ce constat dans la fin du roman. À son retour, hormis son chien personne ne le reconnaît, ses frères lui tireront dessus. Une énigmatique scène finale apportera une

¹ Dante Alighieiri, *La Divine Comédie, Tome I L'Enfer*. [En ligne] Traduite en vers par Louis Batisbonne, Paris, 1870, disponible à l'adresse : <http://maxencecaron.fr/wp-content/uploads/2010/08/Dante-enfer.pdf>, (consulté le 14/03/2015), p. 369.

² *Ibid.*, p. 371.

³ *Le chien d'Ulysse*, p. 269.

autre touche ironique au roman. Hocine reçoit des balles en même temps que son chien. Ainsi, une première lecture supposerait que notre protagoniste s'est vu réserver le même sort que l'animal, soit la mort. Toutefois, une autre lecture a attiré notre attention et suggérerait un autre destin au héros. En effet, Bachi décrit bien la mort du chien, mais à aucun moment, il ne parle explicitement de celle de Hocine. Ce dernier a bien été blessé, mais le roman ne mentionne que la mort du chien/Argos.

Quelqu'un, chez lui, essayait de l'abattre. [...]

Lorsqu'il baissa les yeux, il vit que son chien était blessé. Il gémissait. Des soubresauts lents parcouraient son corps. Sa cervelle dessinait sur le sol une arabesque aux figures enchevêtrées, à la semblance des rues de Cyrtha, comme sa vie et son voyage inachevés. Les pattes de la bête se raidirent, son ventre gonfla et sa mâchoire claqua une dernière fois. Son sang l'avait recouvert, son sang noir de chien crevé.¹

Notre hypothèse se confirme par l'intermédiaire du processus d'intratextualité qu'utilise encore une fois Salim Bachi dans *Les Douze contes de minuit*. En effet, dans le récit portant le titre *Enfers*, l'auteur fait allusion à la mort du chien et au « deuil » de Hocine :

Sont assis dans la lumière, près des fenêtres à glissières, Mourad et Hocine : ils parlent politique. [...]. Que peuvent-ils vouloir à un ancien communiste converti dans la consommation immodérée de shit, à un jeune scribouillard réfractaire à toute forme politique, à son ami qui pleure encore son chien².

Ceci confirme que la mort évoquée ne concerne que le chien soit le seul « personnage » à reconnaître Hocine. Sans la présence de l'élément identificatif, la suite de l'aventure semble plus complexe que celle réservée à Ulysse. Aucun élément narratif ne pourra confirmer désormais l'identité de Hocine. Ainsi, une mort symbolique apportera une nouvelle naissance à Hocine et fera de lui un Ulysse métamorphosé. L'auteur nous propose alors une lecture déconcertante de l'*Odyssée* qui soulève quelques interrogations cardinales. Sans l'intercession de

¹ *Ibid.*, p.291.

² *Les Douze contes de minuit*, p.80.

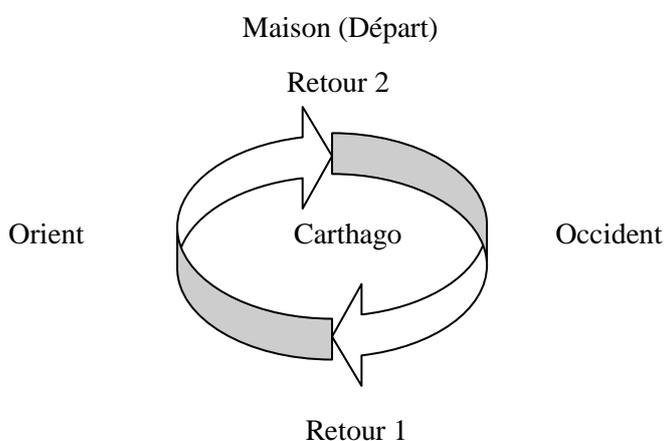
Pallas Athéna, sans la présence d'Argos, qui reconnaitra Ulysse, cet étranger revenu d'un long voyage? De quelle manière pourra-t-il défendre son trône et punir les prétendants ? Quelle autre fin aurait pu avoir l'Odyssée ?

C'est donc bel et bien une odyssée moderne que représente *Le Chien d'Ulysse*, celle de la poétique d'un ébranlement existentiel. Hocine, sous l'égide d'Ulysse, fera l'expérience d'un retour à la fois obligatoire et utopique qui l'amènera à reconsidérer son statut de voyageur. Exilé dans son propre pays, dans son propre microcosme, sa propre existence se voit menacée et son identité remise en question. Le voyage de Hocine sera inscrit sous le signe de la fatalité et du retour interdit. Sans Athéna, sans Argos, l'Ulysse Bachien est condamné à l'errance.

3-3-Amours et aventures d’Ulysse le Marin :

L’intertextualité introduite dans le titre, inscrit le roman dans une architecture transtextuelle supposée. La complexité du personnage Sindbad résulte de la mise en abyme d’autres figures antérieures provenant de deux textes principaux : l’*Odyssée* et *Les Mille et Une Nuits* avec l’histoire de Sindbad le marin. Nous avons constaté antérieurement que le niveau de réécriture utilisé par Bachi est de nature triptyque et que l’hypotexte originel est celui de l’*Odyssée*. Nous allons à présent porter notre attention sur le roman de Bachi en tant que transposition de l’épopée homérique.

Comme nous l’avons précisé précédemment, l’univers diégétique du roman diffère de celui de l’épopée. Le cadre spatio-temporel relevé n’a rien de commun avec celui pour lequel Homère a opté. D’ailleurs, Bachi reste volontairement imprécis quant à la sphère temporelle. Nous savons où Sindbad se rend, mais situer chronologiquement ses déplacements semble quasi impossible. Nous résumons l’axe pragmatique ainsi :



Comme point de départ, nous avons Carthago. Il est précisé à la page 17 du livre qu’à une autre époque, la ville se nommait : Alger et qu’elle avait « *changé de nom et de physionomie*. ». Si nous nous référons à l’*Odyssée*, Carthago tiendrait la place d’Ithaque dans l’univers présenté par l’auteur. Néanmoins, nous relevons quelques transmotivations au niveau des raisons qui poussent Sindbad/Ulysse à quitter la ville. En effet, l’Ulysse homérique s’éloigne de son royaume pour participer à la guerre de Troie, alors que l’Ulysse bachien décide de le faire en raison de sa situation financière : ayant perdu sa fortune, il voyage pour peut être la

retrouver. Ainsi, dans l'hypertexte, Ulysse n'a rien de valeureux ou de glorieux, il nous est même présenté comme un homme/parasite qui se sert de l'oblativité des femmes pour obtenir de l'argent ou trouver un endroit où loger.

*Je vidai mes poches sur le lit. Pas grand-chose. Pas d'argent. Pas de cuisses. Il fallait sortir et mendier.*¹

*Giovanna n'avait pas eu le temps de me donner un peu d'argent, j'avais filé sans la voir, je ne voulais pas m'encombrer de questions, de serments ou de larmes versées.*²

D'ailleurs cela nous rappelle que Sindbad n'a à aucun moment été séquestré par une magicienne ou pas une déesse et que ses mouvements sont, à de rares exceptions près, volontaires : une certaine liberté rythme son odyssee.

Revenir à Ithaque, retrouver les siens, tel est le plus grand souhait du héros grec ; Sindbad s'en distinguera encore une fois : le procédé de transmotation est en marche. En effet, ses motivations sont à l'opposé de son prédécesseur ; quitter Carthago et s'en éloigner le plus possible : voilà à quoi il semble aspirer. Ce changement est dû à deux éléments : le regard nouveau donné au voyageur et la nature de la ville.

Le regard centralise une perception qui introduit : « la mise en œuvre d'une activité imaginative spatialisante et temporalisante³ ». Sindbad ne porte pas le même regard qu'Ulysse sur le monde. En effet, dans *Mémoire d'Ulysse*, l'historien François Hartog considère qu' « Ulysse n'est, pour finir, en quête d'aucun Absolu, et n'est pas même curieux du monde⁴ » ; sa seule motivation consiste à retrouver son royaume. Sindbad, quant à lui, trouve un intérêt certain à parcourir le monde : c'est d'un regard « voyeur » qu'il le scrute. S'oppose alors un sujet/regardé (Ulysse contraint de suivre un chemin préalablement tracé par les dieux et n'aspirant qu'à

¹ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.100.

² *Ibid.*, p.102.

³ Pierre Ouellet, *Poétique du regard*, (cité par Bertrand Westphal dans *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, op. cit., p.200).

⁴ François Hartog, *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1996, p.16.

retrouver son Centre) à un sujet/regardant (Sindbad contrôlé par un appétit spatial qui le pousse à aller vers l'Ailleurs).

Le deuxième élément influençant les déplacements du protagoniste bachien est la ville. Loin de représenter un royaume paisible et serein, elle est décrite comme une ville « monstrueuse » : « où le sang coulait, où les morts appelaient les morts, où les enfants perdaient les yeux, devenaient sourds et orphelins¹ ». Dans cet espace oppressant où l'identité de chacun est menacée, la fuite incarne le seul chemin à suivre dans une tentative de survivance :

On vivait dans l'enfer de nos indépendances ratées. On s'enlisait. Alors on fuyait à l'autre bout du monde pour vivre des miettes de nos anciens maîtres. [...] et qu'il faudrait reprendre la mer et dériver, vie sans destin, ballot jeté sur les flots qu'emportent vents et marées, et les courants froids, et la mort lasse.²

Échapper à la situation dégénérescente de son pays et à une réalité infernale, rechercher un paradis perdu, l'ailleurs deviendra porteur d'espoir : « [...] mon enfance perdue en Carthago, l'ignoble ville, me refusait la plupart des enchantements réservés à une jeunesse insouciante. J'avais connu la guerre et ses horreurs³ ».

Cependant, s'arracher à l'espace/ville ne signifie pas s'en déconnecter et Sindbad le comprendra au fil de ses pérégrinations. Carthago l'obsède littéralement et chaque déplacement renvoie systématiquement à cet espace urbain. Elle sera mentionnée à plusieurs reprises ; nous allons en citer quelques exemples :

Cetraro : « *Et même à Carthago, on voyait souvent de telles expéditions punitives⁴* ».

Rome : « *Et Carthago, au loin, engloutie par la mémoire et les terribles massacres, et la mort cavalait dans le monde comme une nouvelle à la mode⁵* ».

« *Carthago, cette ville sanctuaire, ne m'aidait en rien lorsqu'il s'agissait de mettre un peu d'ordre dans mes souvenirs¹* ».

¹ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.41.

² *Ibid.*, pp.128-129.

³ *Ibid.*, p.102.

⁴ *Ibid.*, p.69.

⁵ *Ibid.*, p.77.

« Mon père m'emmenait à la pêche sur les plages de Carthago² ».

Florence : « Carthago, la cité des désirs inexaucés³ ».

« Carthago, l'ignoble ville⁴ ».

Messine : « Carthago, l'autre ville des désastres⁵ ».

Paris : « L'enfance menacée par des hordes de tueurs fanatisés et des militaires tout aussi terribles. Carthago était morte en ces années de sang, elle ne se relèverait plus jamais de ces années massacres⁶ ».

Fatalement, l'Ithaque de Sindbad l'oblige continûment à y revenir. Chargée, au premier regard, d'une puissance symbolique délétère, elle semble être une composante maîtresse de l'identité même du protagoniste. Le voyage de ce dernier ne pourra être finalement que l'expression d'un éternel retour, d'un retour différé mais inéluctable. En ce sens, l'aventure de Sindbad rejoint celle d'Ulysse : Ithaque et Carthago sont le centre vers lequel il faut revenir, le centre de leurs mondes.

Ce n'est donc pas fortuit si Sindbad se compare continuellement au héros homérique et si ses aventures renvoient en permanence à celles chantées dans l'épopée. L'hypertexte s'imprègne de l'hypotexte tout au long de l'écriture faisant ressurgir quelques épisodes dans un mouvement de transpragmatisation. Ainsi, dans sa rencontre avec Giovana, Sindbad voit une rencontre parodiée de celle d'Ulysse avec Nausicaa. À Messine, il verra en Liza une des Sirènes que « l'homme aux mille ruses » rejeta :

[...] elle entraînait en combustion sous la caresse pendant que je me noyais comme une Sirène épousée par un Ulysse moins attaché à son navire. Quelle aventure eût-été vécue par le célèbre marin s'il avait accepté de rejoindre celles qui chantaient pour lui ? L'homme ne le saura jamais et se perdra toujours en songeries à propos de ce rendez-vous manqué.¹

¹ *Ibid.*, pp.77-78.

² *Ibid.*, p.80.

³ *Ibid.*, p.99.

⁴ *Ibid.*, p.102.

⁵ *Ibid.*, p.145.

⁶ *Ibid.*, p.200.

¹ *Ibid.*, p.146.

Thamara, elle, incarnera le fruit de l'oubli et évoquera « le lothos » utilisé, autrefois, par les Lotophages. Elle représente l'apaisement évanescent que rencontrera Sindbad/Ulysse au cours de son voyage : « je me perdais dans le jardin des Délices, accompagné de ma sœur-épouse, mon armée, Thamara, dont le nom est aussi un fruit qui procure l'oubli¹».

Enfin, Vitalia se verra désigner comme la femme/ obsession par excellence et représentera la Pénélope du nouvel Ulysse : « Demeurait dans mon esprit de marin tordu, telle une Pénélope, l'image intact et pure d'une Vitalia²». Dès leur première rencontre, la jeune femme hante l'esprit du voyageur qui ne renoncera pas à songer à elle : « Je comprenais Rafaël : j'étais tombé amoureux de la femme dans le tableau. Je la confondais sans cesse avec Vitalia³». Au fil du temps, elle deviendra même omniprésente :

Je repensais à Vitalia, elle revenait comme un rhumatisme chaque matin au réveil.⁴

Je me languissais de ma chère Vitalia.⁵

Vitalia me manquait.⁶

Le voyage du protagoniste se trouve altéré par la nostalgie d'un amour à peine vécu, et les espaces visités perdent rapidement leur enchantement:

Vitalia me manquait. J'en conçus une certaine mélancolie qui me peignit Rome sous les couleurs les plus sombres. Je cherchais la jeune fille dans les rues de la Ville éternelle⁷.

À mesure que les journées passaient, je devenais un peu plus maussade. Mes escapades en compagnie de Beatrice m'attristaient. Le charme de la ville commençait à s'estomper¹.

Une certaine fidélité qui ne peut que rappeler celle du couple Ulysse/Pénélope originel.

¹ *Ibid.*, p.228.

² *Ibid.*, p.147.

³ *Ibid.*, p.93.

⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁵ *Ibid.*, p.83.

⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁷ *Ibid.*

¹ *Ibid.*, p.106.

C'est pourquoi la mort de Vitalia, tuée par son mari en raison de son adultère, est une sorte d'anéantissement pour Sindbad qui préfère retourner à Carthago et y mourir :

Vitalia morte, je n'avais plus d'espoir en ce monde. Aussi, Carthago ferait une merveilleuse tombe, un monastère, un immense asile psychiatrique, une prison à ciel ouvert [...] cette ville est...innommable...¹

Il ne croit pas si bien dire, car à peine revenu, il est emprisonné pour tentative de meurtre et devra sa survie à Giovana. Il reprendra son voyage sans la possibilité de retrouver un jour sa Pénélope, ce qui ne fera que renforcer son errance. Sans Pénélope, que serait-il advenu d'Ulysse ? Aurait-il péri en mer ? Aurait-il succombé à Circée ou à Calypso ?

La réponse que trouve Sindbad est Thamara, soit l'oubli. Dans cette dernière rencontre, il vit l'espace d'un moment une relation idyllique qui rassurera son instabilité et lui procurera un nouvel espoir. La mort de cette femme représentera la mort des attentes de l'Ulysse bachien, qui ne verra dans ce monde que déception et perte. C'est pourquoi, il choisira de retrouver encore une fois Carthago, seule unité sûre dans un univers en destruction.

Transdiégétisation, transpragmatisation et transmotivation font de l'*Odysée* classique une odysée charnelle et nouvelle. Dans la recherche d'une unité perdue, le nouvel Ulysse errera de ville en ville et de femme en femme afin d'oublier son attachement interchangeable à Carthago : véritable espace aliénant, mais aussi microcosme en questionnement. Son voyage s'inscrit sous le signe de la nostalgie et de l'éternel retour. Il est question alors de l'odyssée moderne d'un Ulysse sans Athéna, sans Télémaque et sans Pénélope. Seul et sans aide face à un monde en désolation, l'homme ne peut qu'essayer de retrouver son paradis perdu au risque d'échouer.

¹ *Ibid.*, p. 158.

Conclusion :

La transtextualité représente un mécanisme d'écriture pour les auteurs de notre corpus ; elle influence la signification du texte. En outrepassant l'écart entre antiquité et modernité, *l'Odyssée* ne cesse d'imprégner les univers scripturaires des écrivains à travers les siècles engendrant une lignée d'hypertextes. Inscrivant d'innombrables motifs dans un système de réécriture continûment renouvelé, elle constitue l'hypotexte de référence par excellence.

Parmi les héros qu'elle introduit, figure Ulysse, un homme molesté par la fatalité mais dont l'attachement indéfectible à la patrie conduit à mener à terme son voyage. Toutefois, pour y arriver, nombreuses épreuves le menacent et retardent sa traversée. L'oubli en incarne le principal danger en s'articulant en un double mouvement interne et externe. En effet, le héros risque l'anéantissement et l'effacement en deux temps : sombrer dans l'amnésie et être oublié des siens. Ce n'est donc pas fortuit s'il révèle son identité à Polyphème au risque d'être condamné à l'errance : il ne veut pas disparaître, il n'est pas Personne, il n'est pas un voyageur sans nom, il est Ulysse. Dans sa tentative de réhabiliter son identité, il devient pour les écrivains un symbole identificatoire de l'expérience de l'exil, mais aussi celui de la lutte contre l'oubli.

Le choix transtextuel d'Assia Djebar et de Salim Bachi est mûrement pensé: il est le miroir reflétant leurs propres existences d'expatriés. Le texte homérique représente alors un support fonctionnel dans une écriture particulièrement riche et plurielle. Des personnages contrastés évoluent dans les différents récits mais convergent vers un motif commun : le retour. Recherche ponctuée de découverte et de déception, quête consommée ou incertaine, les deux auteurs déploient la vision personnelle et transfiguratrice d'un voyage forcé. En actualisant le récit d'Homère et en inscrivant le texte sous le patronage d'Ulysse, nos romanciers nous offrent de nouvelles odyssées intimement marquées par des univers scripturaux variés. Même si quelques éléments différencient les axes pragmatiques des textes de notre corpus les uns des autres, un lien les unit : l'aspect circulaire qui se dégage de leur

expérience viatique. De même que dans le texte homérique, le voyage chez Assia Djebar et Salim Bachi est spiriforme.

L'odyssée djébarienne est avant tout l'apologie d'un passé transposé dans le présent, d'un travail mnésique devenu urgent et une célébration de la femme dont la place sociale se trouve menacée à bien des égards. Mythe et Histoire deviendront les instruments privilégiés du projet qui habite l'œuvre de la romancière, celui d'assurer aux femmes, sur un plan archétypal, la récupération des « fragments » dont elles ont été dépossédées. Pour ce faire, elles auront accès à la sphère viatique.

Salim Bachi, quant à lui, opte pour une approche différente rendant le retour de « l'homme aux mille ruses » problématique. En effet, dans un monde en dérive et en dissolution, l'Ulysse antique ne peut demeurer le héros qu'il était autrefois. Son existence devra faire face à une transmutation profonde. Tel qu'il est, Hocine ne trouve pas sa place dans un microcosme en plein effondrement. Le voyage s'imposera à lui, ainsi qu'à d'autres personnages, comme le seul moyen de recouvrer une unité perdue.

Une mise à distance du mythe qui finit par aboutir à une réalité commune, telle sera l'interconnexion des divers romans de notre corpus. Le voyage sera le chemin emprunté dans une recherche intime qui confrontera le Moi au macrocosme, à l'autre/Autre, et à son propre monde intérieur. Dans l'expérience affligeante et moins aisément remédiable de l'exil intérieur, à quelle destination aboutira le voyage ? Quels en seront les retombées ?

Deuxième partie :

Voyages, formes et représentations :

Pour échapper au destin, aujourd'hui comme hier, l'homme sait qu'il doit opérer une rupture, partir, « prendre ses distances », c'est-à-dire « son temps », celui de vivre, conquête du longtemps qui a hérité du lointain autrefois, aboli par la technique. Car l'espace et le temps sont restés aussi liés et dépendants que par le passé, mais la modernité a changé le regard de l'homme et interverti leurs rapports.

Jean-Pierre Laurant, *Le voyage. Les symboles*, p. 10.

Introduction partielle :

1-Voyage, étymologie et évolution :

Le domaine de la géographie est celui de l'imaginaire, si éloignés l'un de l'autre, se trouvent associés plus étroitement l'un à l'autre que ne l'est la folie à la sagesse. L'une des raisons à cela est que se bâtir des mondes, forme la plus noble du rêve éveillé, suppose toujours que l'on investisse l'espace.¹

Issu du latin *vīaticum* (*vīa*² signifiant chemin, voie, route), le mot « voyage » faisait référence à trois éléments : « argent pour le voyage », « provision pour le voyage » et « chemin à parcourir »³. Sa signification variera selon les époques et connaîtra une évolution paradigmatique.

Dans l'Antiquité, l'*Odyssée* est considérée comme le plus important récit de voyage de la littérature occidentale. Elle introduit Ulysse comme l'archétype du voyageur et influencera de nombreux récits postérieurs dont l'*Énéide* de Virgile et *La Divine comédie* de Dante. Voyage forcé, périple harassant, expérience de l'exil et de la nostalgie, voilà ce que le héros choisi par Homère expérimente. Loin d'incarner donc le désir de partir, le voyage à cette époque est souvent imposé. Ulysse n'est pas le seul, bien d'autres héros partagent un sort similaire : Hercule, Énée, Persée, Orphée, Jason, Thésée, etc. Des hommes/élus doivent faire face à un monde fantastique et dangereux régi par les dieux qui seront à l'origine de leur réussite ou de leur échec.

Viendront par la suite les textes sacrés (l'Ancien Testament, la Bible, le Coran...) qui rejoignent les premiers dans l'aspect déontique du voyage. De longues errances seront évoquées n'amoindriant en rien la difficulté que peut représenter l'expérience viatique. Ordonné, dans la plupart des cas, par Dieu, l'homme prouve sa foi et son obéissance est souvent récompensée. Avec l'aide de son créateur, il parvient à passer au travers de nombreux dangers. Nous retrouvons des exemples dans les récits suivants : l'exode du peuple juif,

¹ Yuri Andrukhovych, Andrzej Stasuek, *Mon Europe* (cité par Bertrand Westphal, *Géocritique*, *op.cit.*, p.58.)

² Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français*, *op.cit.*, 1413.

³ *Ibid.*

l'Hégire du peuple musulman vers Ythrib, la survie de Noé au Déluge, etc. Il sera souvent question d'une rupture profonde, d'un déracinement forçant à une reconstruction.

Le Moyen Âge sera, quant à lui, marqué par deux principaux genres de voyages : le pèlerinage et les Croisades communément qualifiée de « guerre juste »¹. Il place toute représentation du monde sous le patronage de Dieu :

(...) l'image du monde est avant tout une image divine, un code farci de messages, de citations, de senhals, un paradigme que Dieu lui-même a créé et qui remonte et conduit à lui. L'espace géographique est une trame de signes à interpréter ; l'image du monde est une encyclopédie sémiotique ouverte à la méditation².

L'homme est alors animé par un appétit spirituel l'amenant à rechercher les lieux saints dans une quête qui lui semble justifiée. Les expéditions militaires seraient ordonnées par Dieu et y participer permettrait d'accéder à la voie de la rédemption. Phénomène universel prédominant, revenir sur les terres saintes c'est revenir au centre de l'âme, à l'unité et à l'espace sacrés de cette dernière.

La Renaissance témoigne d'un changement dans la perception du monde et dans les motivations viatiques. Les multiples trouvailles nourrissent un engouement nouveau, habituellement bridé, celui de la découverte. Les voyageurs s'intéresseront de moins en moins à la valeur spirituelle et sacrée et porteront un intérêt insatiable à l'exploration du monde : on s'efforce désormais d'ancrer celui-ci dans le rationnel³. L'ailleurs séduit, attire et offre des possibilités plurielles qu'il faut coûte que coûte dévoiler ; pour ce faire le monde est affranchi de ses limites.

Dès lors, l'avancée technologique accompagnera l'augmentation du nombre des voyages effectués. Au XIXème siècle, les transports s'améliorent et facilitent le déplacement. Néanmoins, une forme d'angoisse apparaît et le postmodernisme se heurte à un sentiment de remplissage universel:

¹ http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/les_croisades/38613. (Consulté le 11/04/2016).

² Guiseppe Tardiola, *Atlante fantaastico del Medioevo* (cité par Bertrand Westphal, *La Géocritique, op.cit.*, p. 98.)

³ Bertrand Westphal, *La Géocritique, réel, fiction, espace, op.cit.*, p.99.

(...) le monde, pensé jusque là selon les limites séparant le connu de l'inconnu, cerné par la ligne fragile et mouvante d'un horizon incessamment repoussé et ouvrant sur une étendue toujours renouvelée, sera, puisqu'il devient représentable dans son entier, définitivement appréhendé comme totalité, chose fermée sur elle-même¹.

L'Homme s'est tourné vers de nouvelles perspectives. Il s'est intéressé à l'Ailleurs dans ce qu'il a de différent. Dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, Sindbad dira : « Mes voyages me conduisent souvent en des lieux insoupçonnables. »². Dans cet éloignement, il a appris à reconnaître l'existence de l'Autre, sa ressemblance et sa différence :

Tous ces peuples, toutes ces coutumes, toutes ces manières différentes de manger, de s'habiller, d'aimer...je ne remercierai jamais assez Dieu de m'avoir donné des jambes et des yeux et de m'avoir fait naître en ce pays où il ne fait pas bon vivre.³

Voyager juste, c'est ne connaître personne dans les lieux où l'on va, ou fort peu de gens ; n'avoir ni lettre de recommandation à remettre ni rendez-vous auxquels se rendre ; n'avoir d'engagements qu'avec soi, pour voir sans hâte les choses- d'une région, d'une ville-que nous avons désiré voir et qui d'ordinaire ne sont pas légion, je parle ici pour moi. Bien sûr, les rencontres peuvent aussi servir de révélateur à ce qu'on a coutume de nommer le génie du lieu⁴.

L'homme s'intéressera à l'exotisme et cherchera les marques de l'inconnu dans une autosatisfaction viatique.

Bertrand Westphal dans son ouvrage *La Géocritique, réel, espace, fiction*, rappelle alors la place de la littérature qui s'impose comme étant : « le champ d'expérimentation des réalités alternatives »⁵ ; son objectif sera de revaloriser l'imaginaire et ce qui le nourrit : son référent. Les écrivains sont donc eux aussi charmés par l'apport du voyage à l'homme, à l'âme, mais aussi à l'écriture.

¹ Pierre Auriol, *La Fin du voyage* (cité par Bertrand Westphal, *La Géocritique, op.cit.*, p. 60.)

² *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.26.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁵ Bertrand Westphal, *La Géocritique, réel, fiction, espace, op.cit.*, p.100.

Ils feront vivre à leurs personnages une découverte du monde dans une réflexion conduisant aux profondeurs de l'inconscient et répondant à certains questionnements.

Le voyageur ne se cantonne plus dans le seul espace sensible du monde. Il rend compte de la qualité abstraite des espaces qu'il parcourt ; il instaure une véritable réflexion sur la nature des espaces humains. En définitive l'espace est aussi hétérogène que le temps.¹

L'ailleurs, devenu accessible, amène l'homme à s'interroger sur sa propre identité et révolutionne les enjeux d'une écriture du réel. L'exil et l'errance reviendront en force à l'époque moderne et accompagneront les déambulations d'un voyageur qui se cherche dans l'ambiguïté des frontières. Un retour aux sources s'impose :

(...) ce qui distingue le voyageur du fuyard, c'est l'anticipation d'un but, le sentiment de l'existence d'un lieu de retrouvailles où l'on ne fait jamais que revenir. Le vrai voyage est toujours un retour et celui qui l'a entrepris, un pèlerin. Le reste n'est qu'égarement, marche à la mort.²

L'urbanisation du monde conduit à une rupture avec la nature et avec la communauté. L'individu se trouve submergé par des espaces aliénateurs comme la ville où il développe de plus en plus un sentiment de solitude et d'isolement. Une véritable crise représentative de la place de l'homme dans le monde voit le jour et une discordance entre les deux s'installe. Avec la liberté de voyager naît un sentiment de dépossession qu'il faut assouvir.

Assia Djebar et Salim Bachi apportent, à travers leurs textes, des échantillons mettant en scène l'homme dans sa confrontation au monde. Ce que nous trouvons de commun aux différents romans, c'est une cinétique de l'errance visant à introduire dans la fin du texte la nécessité d'entamer un nouveau voyage. En d'autres termes, ce dernier entre dans un circuit de reproduction engendré à chaque

¹Ibid., p. 46.

² Jean-Pierre Laurant, *Le voyage. Les symboles*, (cité Simona-Veronica Ferent, «Le JE et l'AUTRE, ou comment l'altérité répond à l'identité questionnement chez Marthe Bibesco. *Isvor, le pays des saules et le Perroquet Vert*. [En ligne], disponible sur <https://aurore.unilim.fr/theses/nxfile/default/b13e1b68-off2.../2010LIMO2001.pdf>, (consulté le 05 mai 2015), p.79).

fois par un nouveau besoin. Les deux auteurs usent de leurs propres expériences dans une écriture riche et fascinante mêlant exil et errance.

Dans son article « Exil et errance¹ », Claudio Bolzman, docteur en sociologie, précise que l'exil est une forme particulière d'émigration. Sur le plan microsocial, il implique la perte d'un lien, une rupture radicale, un départ force à la fois réactif et aléatoire « on s'en va de quelque part, on ne va pas vers quelque part [...] la décision concernant la résidence dans un autre État et le moment de retour à leur pays échappent aux individus² ». C'est ce vécu qui alimentera l'univers des deux romanciers, offrant alors une quête déchirante de l'homme moderne face à une société qui problématise son existence.

Nous allons voir à présent de quelle manière le voyage évolue dans notre corpus à travers l'analyse de certains espaces réels et métaphoriques ainsi qu'en prenant en considération la complexité de la sphère temporelle. Nous examinerons la métamorphose d'un thème en une figure allégorique accompagnant, au cœur du discours de l'écrivain, une quête de l'homme.

¹ Claudio Bolzman, « Exil, errance ». [En ligne], in *Pensée plurielle. L'errance : d'un non-lieu à un non-lieu*, N°35, pp.43-52, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2014-1-page-43.htm> , (consulté le 12 novembre 2016).

² *Ibid.*, p.45.

2-Temps et espace ; une crise commune de la dimension :

« Les lieux ne peuvent être perçus que dans le volume pluridimensionnel de l'espace-temps, d'un espace élevé au carré du temps.¹ »

Bertrand Westphal constate que le lien entre temps et espace est bien complexe. En effet, il rappelle que le temps a longtemps accaparé l'attention des chercheurs qui n'ont porté initialement qu'un intérêt peu flatteur à l'espace. Ces propos sont étayés par ceux de Marc Brosseau :

Les travaux sur la littérature ont longtemps privilégié, il est vrai, la question du temps au détriment d'une interrogation sur l'espace [...]. Même si l'on s'intéresse désormais à l'espace dans le roman, d'aucuns demeurent fidèles à la philosophie kantienne, pour accorder préséance au temps sur l'espace comme catégorie a priori de la sensibilité.²

Ce n'est qu'à partir des années soixante que s'opère une évolution dans la perception de l'espace qui sera dès lors au centre d'un engouement sans cesse renouvelé. Dans les années quatre-vingt-dix, des défenseurs apporteront une révolution importante conférant à l'élément spatial une lecture largement valorisante: John Berger, Daniel Bell, Frederic Jameson, Gilles Deleuze en sont des exemples. On parlera donc d'un changement substantifique apportant une conception nouvelle à l'espace-temps. Désormais : « L'espace est inclus dans la même dynamique désagrégeante que le temps »³. George Perec écrit quant à lui que :

[...] les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usagers et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner⁴.

Il n'est plus ainsi question d'une spatialité simple et limitée, mais d'un champ vaste offrant diverses possibilités. L'espace sera désormais perçu dans son

¹ Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op. cit.*, p.229.

² Marc Brosseau (cité dans *La Géocritique. Réel, fiction, espace, ibid.*, p.42).

³ Bertrand Westphal, *op.cit.*, p. 47.

⁴ George Perec, *Espèces d'espaces*, (cité par B. B. Westphal, *Géocritique, op.cit.*, pp.46-47).

hétérogénéité. Paul Virilio, auteur de *l'Espace critique*, emploiera le terme de « crise » pour qualifier cette reviviscence spatiale :

La crise de la notion de dimension apparaît donc bien comme la crise de l'entier, la crise d'un espace substantiel (continu et homogène) hérité de la géométrie archaïque, au bénéfice de la relativité d'une espace accidentel (discontinu et hétérogène) où les parties, les fractions (points et fragments divers) redeviennent essentielles à l'instar de l'instant, fraction ou plutôt effraction du temps¹.

Le XXI^e siècle introduit par conséquent la fin de la prééminence temporelle et l'apparition d'un nouvel équilibre. Temps et espace s'associent et les deux dimensions jusqu'alors considérées comme inconciliables finissent par s'unir : « Il apparaît difficile de faire divorcer le temps de l'espace, l'espace du temps. »². C'est donc dans cette perspective que nous allons envisager le voyage : un temps complexe, un espace bigarré aux dimensions infiniment multiples.

¹ Paul Virilio (cité par B. Westphal, *Géocritique, op.cit.*, p.47).

² Bertrand Westphal, *Géocritique, op.cit.*, p.47.

Chapitre 1 : Voyage et espace :

1-Espaces, voyages et déplacements :

[...] dans le dépaysement, il y a ce décalage qui, pour l'artiste, est contraste, mais qui, pour l'homme simplement fatigué, est un bain de jouvence ; il voyage comme le malade se retourne dans son lit, pour tâcher d'être mieux. « Essayons ailleurs... ».

Paul Morand, *Le Voyage*.

Nous pensons que l'espace est très révélateur sur un plan discursif et constitue un des éléments importants de l'univers imaginaire des écrivains choisis pour notre corpus. Sa présence continue rend compte aussi bien de la diversité de ses figurations, que de la place qui lui est attribuée dans l'architecture diégétique. L'évolution des personnages est accompagnée d'un changement de lieu qui requiert la mise en place d'une mécanique narrative du mouvement et de l'exploration géographique. Le déplacement physique sera à l'origine de la mise en relief d'autres espaces, de nature symbolique cette fois.

Chaque espace visité, influence l'homme dans sa perception du monde, de l'autre et de lui-même; en questionnant ce qu'il entoure, il se voit changer. Gaston Bachelard souligne que l'homme, au début de sa vie, vit dans un endroit rassurant et protecteur qu'il désigne comme sa maison. Il ajoute que notre inconscient est « logé » dans cet espace et qu'il faut l'en déloger pour qu'il évolue à travers ce qu'il connaîtra à l'extérieur. En ce sens, il y a un lien certain entre notre expérience du lieu et notre évolution dans l'univers.

Nous aimerions exploiter les données textuelles à dessein de conduire à une réflexion sur l'espace. L'analyse de l'espace romanesque chez Assia Djebar et Salim Bachi révélera l'importance de certains lieux pour les deux auteurs, voire même une obsession spatiale. Nous verrons également comment l'écriture contribue à atteindre d'autres territoires que ceux qu'on pourrait qualifier de réels dans une dialectique qui spatialise la pensée. Nous verrons aussi que l'espace réel use de l'imagination des auteurs pour se voir charger de significations nouvelles. Dans le

but de mener à bien notre recherche, nous porterons tout d'abord un intérêt géocritique à l'espace et nous établirons la différence entre espace réel/espace fictionnel. Nous nous intéresserons également à la distinction espaces sacré/espace profane que nous exploiterons un peu plus tard dans l'analyse. Nous envisagerons ainsi l'espace dans ses différentes figurations: ouverture/fermeture, extériorité/intériorité, réalité/imaginaire, sacré/profane.

1-L'espace au regard de la géocritique :

La géocritique permet de débrouiller en partie ce qui relève de la sensibilité propre de l'auteur. (...) de mieux situer les attentes, les réactions et les stratégies de chaque écrivain. Elle permet aussi de dégager une leçon sur l'espace qui a été ciblé. Or la leçon était au départ une lectio, une lecture.¹

À l'inverse de la plupart des approches comparatistes, la géocritique entreprend de faire de l'espace le centre de ses investigations : « une entité aux mille facettes que la littérature a les moyens d'apprécier »². Ainsi, si l'imagologie³, par exemple, se focalise sur un point de vue individué (celui de l'auteur ou de son personnage)⁴, la géocritique opte pour une démarche géocentrée : « c'est au référent qu'il appartiendra de fonder la cohérence de l'analyse et non plus à l'auteur et à son œuvre. »⁵. De plus, elle accorde une attention particulière au référent qui entre dans un rapport interactionnel et dynamique avec sa représentation : elle établit une connexion entre « la réalité extrinsèque et le monde intrinsèque du récit »⁶. L'espace « réel » étant polyphonique et navicule, il ne transcrit plus désormais une image déformante, mais fondatrice⁷. S'inscrivant dans une perspective mobile, la géocritique propose alors d'aller de l'écrivain vers le lieu et non plus du lieu vers l'écrivain⁸.

¹ Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op.cit.*, p.213.

² *Ibid.*, p.198.

³ Jean-Marc Moura définit l'imagologie ainsi : « études de représentations de l'étranger dans la littérature », Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs* (cité par B. Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op.cit.*, p.183).

⁴ Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op.cit.*, p.183.

⁵ *Ibid.*, p.185.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p.186.

⁸ *Ibid.*

La géocritique ne s'intéresse pas à l'Autre évoluant dans un environnement monologique, mais dans un vaste réseau de discours sur l'espace : « Il s'agit alors d'associer une série de représentations de l'Autre, d'un Autre qui serait embrassé (?) dans sa relation à l'espace au sein duquel il évolue »¹. L'espace « réel » devient dénominateur pour un ensemble d'écrivains². C'est donc une nouvelle façon d'envisager l'espace que nous propose la géocritique : « L'espace est arraché au regard isolé. Il se transforme en plan focal, en foyer »³ ; il devient espace commun à un ensemble d'individus⁴. La géocritique est donc au cœur de la rencontre de divers points de vue qui se corrigent, s'alimentent et s'enrichissent ; elle propose un regard pluriel⁵ : « la multifocalisation des regards sur un espace de référence donné »⁶.

La géocritique est fondée sur quatre éléments : la multifocalisation, la polysensorialité, la stratigraphie et l'intertextualité.

La multifocalisation impose un regard pluriel sur l'espace dans une vision réticulaire⁷ : « Le regard est intertextuel ; il se construit dans le temps par divers processus de différenciation et d'assimilation et se rive aux nombreux textes à travers lesquels l'esprit et l'imagination ont épousé l'espace »⁸. C'est donc vers une multitude de points de vue que s'oriente la géocritique. On s'intéresse alors à la situation de l'observateur vis-à-vis de l'espace référentiel : « Il entretient avec cet espace une gamme de rapports allant de l'intimité ou de la familiarité à une extranéité plus ou moins absolue. Cela s'explique par le fait que le point de vue est tour à tour endogène, exogène ou allogène. »⁹. Le point de vue endogène concerne une vision autochtone de l'espace : un espace familier¹⁰. Le point de vue exogène aborde une vision exotique du voyageur : un espace non familier. Enfin, le point de

¹ *Ibid.*, p.191.

² *Ibid.*, p.186.

³ *Ibid.*, p.187.

⁴ Bertrand Westphal précise que dès l'instant où l'écriture du lieu est circonscrite à un seul auteur, on entre dans l'analyse imagologique.

⁵ *Ibid.*, p.188.

⁶ *Ibid.*, p.183.

⁷ *Ibid.*, p.206.

⁸ Rossana Bonadei, « I luoghi mosaico degli sguardi » (cité par Bertrand Westphal, *La Géocritique, op. cit.*, p. 205).

⁹ Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op. cit.*, p.208.

¹⁰ *Ibid.*

vue allogène se situe plus ou moins entre les deux : soit un espace ni familier ni exotique¹. Bertrand Westphal précise que même s'il peut y avoir interactions entre les trois, c'est le point de vue exogène qui domine les récits de voyages. La confrontation des différentes optiques offre la possibilité d'observer « l'extrême variabilité des discours sur le monde, en marge de tout ce qui tend vers le singulier »².

La polysensorialité pose comme postulat que l'expérience du monde transite par les sens, que c'est par l'intermédiaire de ces derniers qu'on perçoit l'environnement : « la sensorialité permet une conformation de l'individu au monde. Elle concourt à la structuration et à la définition de l'espace. »³. *Ipsa facto*, l'Homme évolue dans un espace multisensoriel et l'appréhension de celui-ci se fait de manière haptique, olfactive, sonore, gustative et visuelle. L'espace est alors un support sensoriel hétérogène puisque sa perception est « affaire de point de vue »⁴. La géocritique étudie la façon avec laquelle les sens explorent l'espace.

La stratigraphie présente l'espace comme un ensemble de strates, subordonné à une somme de rythmes asynchrones⁵. La géocritique étudie de quelle façon le temps se réactive dans l'espace et observe l'impact qu'il peut avoir sur sa perception :

*L'espace se situe à l'intersection de l'instant et de la durée ; sa surface apparente repose sur des strates de temps compact échelonnées dans la durée et réactivables à tout moment. Le présent de l'espace compose avec un passé qui affleure dans une logique stratigraphique.*⁶

Ainsi, le temps parcourt continuellement l'espace et le passé rejoint le présent. En effet, le lieu ne peut être limité au présent ; pour B. Westphal, il est « un feuilleté d'Histoire »¹. Il ne peut non plus se cantonner qu'au passé : « le passé ne

¹ *Ibid.*, p.209.

² *Ibid.*, p.212.

³ *Ibid.*, p.216.

⁴ *Ibid.*, p.222.

⁵ *Ibid.*, p.226.

⁶ *Ibid.*, p.223.

¹ *Ibid.*, p.229.

peut être re-présenté dans son intégralité, car il fait l'objet d'une sélection dont le souvenir (ou le re-souvenir) est l'expression »¹.

Le dernier élément, l'intertextualité, rappelle que le lieu est d'abord une construction intertextuelle. En parlant de la ville, Bertrand Westphal évoque l'« image » de celle-ci qui interagit avec la ville « en soi/réelle »² ; cette « image » est issue du croisement de plusieurs représentations de l'espace. On parle évidemment de littérature : « une ville que l'on *pense* et que l'on édifie au fil des lectures, sans l'avoir nécessairement parcourue »³, mais aussi d'autres formes d'arts telles que le cinéma, la peinture, la photographie, etc. La ville devient un livre qui « parle à l'inconscient »⁴ : « On lit l'espace comme on parcourt un texte ; on lit le texte comme on parcourt un espace »⁵. L'écrivain, quant à lui, est l'auteur de sa propre ville⁶ et ses personnages en sont les lecteurs privilégiés.

La géocritique est une approche théorique intéressante de l'espace, c'est pourquoi, nous l'exploiterons dans notre analyse. Nous limiterons notre analyse à l'espace/ville en raison de sa dominance sur les autres espaces. L'application de la théorie à notre étude est justifiée puisqu'on est dans une dynamique multifocale. En effet, deux auteurs, plusieurs romans, offrent nécessairement une variété optique de l'espace choisi.

¹ *Ibid.*, p.223.

² *Ibid.*, p.242.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.272.

⁶ *Ibid.*, p.253.

2-Espace réel/espace fictionnel :

Dans son essai (*La Géocritique. Réel, fiction, espace*), Bertrand Westphal insiste sur la distinction entre l'espace réel (nommé référent) et l'espace fictionnel (existant dans l'univers diégétique d'un texte). Il envisage alors le lieu littéraire comme un monde virtuel qui entretient des rapports plus ou moins variables avec le monde de référence¹. Ainsi, le réel serait une matrice générative que les écrivains exploitent afin de donner vie aux espaces qu'ils choisissent. Ces derniers reproduisent alors le réel ou une expérience du réel². C'est donc des rapports moins conflictuels qu'entretiennent ces deux espaces dans l'écriture postmoderne :

(...) la perception du réel est devenue aussi complexe que la détermination de ses données spatio-temporelles. (...) le clivage entre le monde et le texte s'est atténué de manière sensible tout en en prenant une forme déroutante. La distinction entre espace réel et représenté ou transposé s'est estompée³.

Le lieu fictionnel est relativement lié au réel. Néanmoins, sa géographie assume un statut mixte : « Il arrive que l'auteur manipule le plan des apparences. La représentation peut présenter un (certain) degré de conformité avec le référent ; elle peut aussi jouer avec lui, se jouer de lui et du lecteur. ⁴ ». Il serait donc intéressant d'observer les liens que peut entretenir le lieu fictionnel avec le référentiel. À ce propos, B. Westphal en établit trois : *le consensus homotopique, le brouillage hétérotopique et l'excursus utopique*.

Le consensus homotopique introduit le fait qu'une corrélation est possible entre le référent et sa représentation fictionnelle. À l'instant où l'œuvre est nommément reliée à un référent réel, elle répond à ce que Samuel Kripke appelle : « un désignateur rigide⁵ ». Il est alors question de la reconfiguration d'un réalème (marqueur d'une référentialité extratextuelle soit un référent issu de la réalité sensible). Le consensus homotopique implique l'existence d'une série de réalèmes

¹ *Ibid.*, p.168.

² *Ibid.*, p.145.

³ *Ibid.*, p.141.

⁴ *Ibid.*, p.169.

⁵ Samuel Kripke, *La Logique des noms propres* (cité par Bertrand Westphal dans *La géocritique réel, fiction, espace, op. cit.*, p.169).

explicitant le lien entre l'espace réel et fictionnel¹. Ainsi, une conformité au réel se manifeste et le régime déterminant de la représentation est le « réalisme »² : la conséquence en est qu'il est fort possible de confondre les deux espaces.

Le brouillage hétérotopique part du fait que si le désignateur rigide constitué par le nom est un indice, cet indice peut aussi s'avérer fallacieux : des espaces peuvent se superposer. La réalisation d'un tel brouillage entraîne la précarité de la connexion s'établissant entre le réel et la fiction³. B. Westphal qualifie alors la relation entre le référent et sa représentation comme impossible : « Si le cadre spatio-temporel d'une œuvre est cohérent en soi et pour soi, non contradictoire, il peut en revanche achopper avec un référent explicite pour devenir une contradiction, un espace hétérotopique »⁴. On assiste alors à l'apparition de l'autonomie du monde fictionnel par rapport au monde référentiel.

Dans *Postmodernist Fiction*, le théoricien Brian McHale distingue quatre stratégies de brouillages entre le référent et sa représentation pouvant troubler l'orientation du lecteur: la juxtaposition (relier des espaces connus, mais incongrus), l'interpolation (introduire un espace sans référent au sein d'un espace référencié), la surimpression (télescopage de deux espaces familiers qui génère un troisième espace privé de véritable référent) et l'attribution erronée (accorder une qualité impossible à un endroit connu)⁵.

Par ailleurs, B. Westphal rajoute deux autres éléments : la transnomination et l'anachronisme. La première intervient lorsque l'auteur choisit un lieu dont le référent est explicite (dénomination) avant de rompre le lien avec sa représentation (transnomination): le lieu oscille entre réalisme et réfutation⁶. En effet, le référent se trouve destitué de son statut de modèle : on ne recherche pas la vérissimilitude. Pour Robert Kroetsch « l'espace référentiel est sur-nommé, saturé de noms et de

¹ *Ibid.*, p.170.

² *Ibid.*, p.171.

³ *Ibid.*, p.173.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.174-175.

⁶ *Ibid.*, p.176-177.

réalèmes condamnables ; il doit être transnommé, trouver une nouvelle virginité. La transnomination peut consister en un moyen de lutter contre la saturation »¹.

En ce qui concerne l'anachronie, on parle d'un cadre spatial déphasé du cadre temporel un cadre temporel qui n'est pas le sien. Dans le cas où il porte sur le futur l'essayiste évoque l'utopie. Ainsi, le désignateur rigide est connu, mais le cadre temporel implique un régime de vice-diction².

Enfin l'*excursus utopique*, B. Westphal parle de l'utopie et la définit comme « un non-lieu, un *ou-topos*, qu'aucun désignateur rigide ne reconduit à un espace référencié du proto-monde. (...) le récit se déploie en marge du référent ou s'articule autour d'un référent projeté dans un futur qui le déréalise »³. Ses propos sont enrichis par ceux d'Umberto Eco qui identifie divers mondes sciences-fictionnels : l'allotopie (un mode différent de ce qu'il est habituellement et qui se substitue à lui), l'utopie (évoquer l'existence d'un monde parallèle au nôtre, mais inaccessible)⁴, l'uchronie (imaginer une autre alternative aux déroulements des évènements dans le passé), et la métatopie/métachronie (placer le monde dans une phase future du monde réel actuel).

L'une des caractéristiques de la posmodernité est alors de se libérer de la domination d'un référent réputé pesant et d'encourager le jeu avec les contraintes.⁵

¹ Robert Kroetsch, « Unhiding the Hidden : Recent Canadian Fiction » (cité par B. Westphal dans *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op. cit.* p.178).

² Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op. cit.*, p.179.

³ *Ibid.*, p. 181.

⁴ Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi* (cité par Bertrand Westphal, *La Géocritique, op. cit.*, p. 180)

⁵ Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op. cit.*, p.176.

3-Espace sacré, espace profane:

Mircea Eliade constate, dans *Le sacré et le profane*, que l'espace est de nature hétérogène en raison des différentes ruptures qu'il comporte. Qualitativement distincts, les espaces sacrés s'opposent, donc, aux espaces profanes tant au niveau de la valeur que de la consistance.

Selon, le mythologue, l'espace sacré est « fort » et « significatif ». Il introduit une réalité absolue et dévoile l'existence d'« un point fixe » permettant une fondation ontologique du Monde. Il offre la possibilité de s'orienter et de vivre *réellement*. Ainsi, certains lieux sont « uniques » ; l'homme leur attribue des propriétés particulières qui les distinguent du reste du Monde : « ce sont les « lieux saints » de son Univers privé »¹. *Ipsa facto*, tout espace peut connaître une irruption du sacré et se voir sacraliser. Il devient le Centre permettant à l'individu de vivre dans un certain ordre.

L'espace profane, quant à lui, est non sacré et amorphe, sa singularité réside dans sa non consistance. Sa structure est basée sur la neutralité et la régularité. Toutefois, on ne peut y trouver de singularité ou de différenciation qualitative. Il ne sera plus question de « Monde », mais de fragments d'univers brisé fait d'une multitude de lieux neutres. L'homme s'y déplace selon les exigences de la vie quotidienne.

Le non-religieux n'admet pas la sacralité du Monde et aspire à vivre en dehors de toute présupposition religieuse. Mircea Eliade précise qu'il ne peut y avoir de vie purement profane, car le sacré s'immisce d'une façon ou d'une autre dans cette existence. Il ajoute que tout homme croyant refuser la sacralité du monde et aspirant à une existence purement « profane » est amené, à un moment ou à un autre de son existence, à connaître « une valorisation religieuse du Monde »².

Le « vrai monde » se situe au « milieu », au « Centre », car c'est là qu'il y a rupture de niveau. Cette dernière offrirait la possibilité de mettre en rapport les trois

¹ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, collection folio essais, Paris, Gallimard, 1965, p.28.

² *Ibid.*, p.27

zones cosmiques : la Terre, le Ciel et les régions inférieures. On parlera alors d'une sorte d'*imago mundi* imitant sur un plan microcosmique l'Univers.

L'un des points permettant de distinguer les deux espaces est l'existence d'un prototype mythique. On assiste alors à l'interruption temporelle de l'histoire pour se voir transporter dans ce que le théoricien nomme « saut *in illis tempus* ». De ce fait, il y a un rapport certain entre espace sacré et mythe. D'ailleurs, ce dernier dépeint les multiples manifestations de la sacralité dans le Monde¹. L'utilisation féconde de l'intertextualité découlerait, selon Eliade, de la volonté d'introduire une dimension sacrée, d'intégrer, à l'époque moderne, des récits d'un autre monde. Il sera question alors de deux sortes d'expériences : sacrée et profane.

La distinction des espaces est donc l'élément introductif de cette partie. Lieux intérieurs/extérieurs, réels/fictifs, ouverts/fermés, la ville, la mer et le corps en tant qu'espace constituent notre terrain de recherche. Nous précisons, toutefois, que c'est l'espace/ville qui se verra accorder plus d'importance en raison de son omniprésence dans les différents romans. Un recensement de l'occurrence des multiples aspects de la ville témoigne de l'intérêt que lui portent les auteurs.

¹ *Ibid.*, p.86.

II-La ville :

« Le roman moderne depuis le XVIII^e siècle au moins est fondamentalement roman de la ville, description de la ville qui se diffuse et agit dans une autre ville, ou en relation avec elle ».

Michel Butor, *Répertoire*.

L'écriture de la ville est un point fascinant pour l'homme dans son questionnement incessant du réel. Dans un monde en perpétuelle urbanisation, le rapport de l'individu à l'espace change et la ville devient le centre où il se compose et se décompose. Objet du discours, lieu où se focalisent les multiples rapports humains, elle acquiert un véritable rôle social et s'impose comme un monde complexe et désorientant. Elle participe à la structuration de l'identité et présente un champ infini de possibilités :

La ville, espace humain par antonomase au XX^e siècle et en ce début de XXI^e siècle, est compossible de mondes que définit leur continuité. La ville, comme tout espace humain qu'elle subsume, est un archipel à la fois un et pluriel.¹

Lieu où la modernité côtoie des vestiges du passé, elle est le théâtre même des espaces opposés. Les couples qu'on y retrouve s'éloignent les uns des autres, se contredisent, mais se complètent également. L'essence de la ville fait d'elle le lieu par excellence de la transition, des représentations subjectives et la fixe comme cadre de référence de l'homme au XXI^e siècle. Ses limites géographiques n'influencent pas l'apport qu'elle représente pour l'imaginaire, elle est donc une nouvelle matrice qui permet au réel de frôler l'imaginaire et de le rejoindre. Roland Barthes considère la ville comme « un langage » et l'Homme comme son lecteur :

(...) la ville est une écriture : celui qui se déplace dans la ville, c'est-à-dire l'usager de la ville (ce que nous sommes tous), est une sorte de lecteur qui, selon ses obligations et ses déplacements, prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret.²

¹ Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, op. cit., p.227.

² Roland Barthes, « Sémiologie et urbanisme », in *L'Aventure sémiologique*, (cité par B. Westphal dans *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, p.266).

La perception de la ville varie en fonction de ce que l'individu expérimente du monde. Elle est à la fois faite d'intériorité et d'extériorité et peut être un lieu d'interaction avec l'Autre, d'évolution, de fascination, mais aussi d'enfermement, d'isolement et d'appréhension. Par conséquent, elle est chargée de positivité et de négativité, ce qui fait d'elle un espace difficile à dominer. D'ailleurs, c'est peut être ce qui justifie l'aspect dictatorial qu'a revêtu l'espace urbain avec le temps. Elle impose sa présence, son rythme, son architecture ; en d'autres termes, elle est le chef d'orchestre des premières pérégrinations de l'homme moderne. Elle ne peut être soumise que partialement, une pénétration totale est impossible.

Sur un plan symbolique, la ville est une image microcosmique du monde et représenterait son centre ; cela expliquerait peut être aussi son assimilation à la Mère, comme matrice permettant l'évolution de la vie. Elle obéit à une recherche de consensus permettant l'établissement humain. Sur un plan psychique, elle serait le centre vital de l'âme humaine, difficile à atteindre sans passer par de longues pérégrinations¹. Les déambulations dans la ville auraient donc un lien avec une quête psychique.

Sur un plan social, elle est le lieu où l'identité individuelle est mise en rapport avec l'identité sociale. Si la première se rapporte à l'ensemble « des représentations, sentiments, connaissances, souvenirs et projets rapportés au soi »², la deuxième concerne la prise de conscience d'une appartenance à un groupe social. Les deux identités entrent dans une interaction dynamique qui permettrait selon le spécialiste en psychologie culturelle Carmel Camilleri d'envisager les deux dimensions de l'identité comme les deux pôles d'un continuum³. L'identité se place alors au cœur d'une tentative continuelle de négociation au sein du couple individu/société. Pierre Tap, docteur d'État en psychologie, résume ce rapport comme suit :

Il n'est d'identité que personnelle et sociale, indissolublement, effort constant d'unification, d'intégration et d'harmonisation, aussitôt démenti et toujours

¹ Michel Cazenave, *Encyclopédie des symboles, op.cit.*, pp.718-719.

² René Lecuyer, *Le concept de soi*, (cité par B.M. Taâlbi, *ibid.*, p.22).

³ Carmel Camilleri, *Psychologie et culture*, (cité par B. Taâlbi, *ibid.*, p.22).

*recommencé ; effort constant de différenciation, d'affirmation et de singularisation, aussitôt limitée par la tentative inverse d'affiliation, d'appartenance et d'identification*¹.

L'identité existerait par sa capacité intrinsèque à se manifester dans le social, par son accès à la visibilité sociale. *Ipsa facto*, la ville incarne l'espace des multiples interactions : individu/groupe.

L'espace se déploie de manière violente dans la ville qui submerge et pénètre l'intérieur même des personnages. Dans son essai *Constantine et ses romanciers*², le professeur Nedjma Benachour-Tebbouche souligne que chaque écrivain possède sa propre vision de la ville : « Chaque écrivain imagine « sa ville » selon ses représentations propres qui émanent, pour une grande part, de son histoire personnelle »³. Assia Djébar et Salim Bachi écrivent l'espace urbain de manières différentes. En effet, si Assia Djébar convoque principalement la ville « Césarée », espace de son enfance, elle la représente comme un lieu mémoriel de régénération et de retour à soi. Elle décrit des personnages qui retrouvent leur ville, non sans douleur, et l'explore à nouveau ; elle est nuancée de couleurs, de bruits, de fragrances en raison de son lien avec le paradis perdu de l'auteure et un passé plus que présent. Salim Bachi, lui, évoque plutôt une ville qui serait à l'image d'une représentation du monde marquée par une spatialité en dégradation. Il met en scène des personnages désorientés, engloutis par une ville en décomposition, qui devient l'espace de l'échec, du désespoir et de la mort attendue. Conséquemment, leurs perceptions différentes de l'élément spatial donnent naissance à des écritures particulières de l'espace.

Interroger l'espace, c'est interroger la manière dont les auteurs le perçoivent, c'est voir de quelle manière les auteurs voient le monde et étudier la façon dont les personnages accomplissent leur apprentissage viatique. Nous pouvons dire pour le moment que les différents romans jouissent d'un élément géographique commun : l'Algérie. Le choix n'est pas arbitraire et trouve une justification dans l'importance

¹ Pierre Tap, « Introduction, in Identités collectives et changements sociaux », (cité par B. Taâlbi, *ibid.*, p.23.)

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

³ *Ibid.*, p.33.

accordée à cet espace : il est le pays d'origine des deux auteurs. Les villes partagent donc une certaine inscription spatiale à forte charge symbolique. De toiles de fond, elles deviennent des lieux-personnages qui ne peuvent être écartés du texte.

Plus encore, elle devient, elles-mêmes, un texte qui s'écrit, se raconte, se déploie et s'impose. Les romans deviennent des livres architecturaux qui se lisent différemment et relatent, d'une certaine façon, des histoires particulières du lieu. N. Benacchour-Tebbouche mentionne cette évolution du statut de la ville de la narration : « Si dans le roman français du 19^{ème} siècle le texte construit la ville, dans la littérature plus contemporaine, comme celle par exemple du Nouveau Roman, la ville donne une certaine architecture au texte. »¹

Nous allons nous pencher sur l'étude de la ville comme étant l'espace principal où évolue le personnage. Une démarche descriptive permettra de relever les multiples aspects de l'espace urbain influençant l'homme et l'amenant à effectuer plusieurs sortes de voyages. Nous verrons que le déplacement spatial effectué dans la ville, entraîne une série de bouleversements démontrant une remise en question ininterrompue du Moi à la recherche de réponses.

¹ Nedjma Benachour-Tebbouche, *Constantine et ses romanciers*, op.cit., p.37.

Cartographie des villes :

Nous pouvons constater la présence continue de la ville dans tous les romans du corpus. La virtuosité poétique des deux écrivains lui accorde une existence multiple qui ne cessera d'influencer les personnages dans leur découverte de l'espace. Chaque auteur possède sa propre approche du lieu urbain. Il est possible de relever les différences au niveau de la toponymie ou de la symbolique qu'on lui donne.

La toponymie jouit d'une valeur considérable dans la construction de l'univers d'un roman. Qu'elle soit réelle ou imaginaire, son choix n'est pas arbitraire et découle d'une intention certaine de la part de l'écrivain : celle d'apporter une quantité d'informations au lieu. La dénomination se fait toujours à partir de ce qu'on pourrait qualifier de « monde personnel » du romancier. Elle rentre dans une mécanique de réflexion référentielle reliant le lieu à un groupement de données : historiques, phoniques, graphiques, allégorique, etc. Qu'il soit un lieu réel ou fictif, son nom lui confère donc une puissance révélatrice.

Les romans étudiés disposent de deux sortes de toponymes. En effet, si Assia Djébar opte pour des noms de villes factuels insérant dans le récit un référent observable, Salim Bachi préfère introduire une part de mystère dans un choix nominatif mélangeant repères réels et composés. Nous allons nous attarder sur les noms des espaces urbains mentionnés et voir comment ces derniers évoluent dans la trame romanesque.

1- *Le Chien d'Ulysse*, Cyrtha, la ville indéfinissable :

« Cyrtha » se démarque des autres noms de villes par des singularités phonique et graphique qui font qu'elle se rapproche étrangement d'une autre ville nommée « Cirta ». Graphèmes et phonèmes sont à chose près les mêmes ; ce qui permettrait d'envisager Cirta comme système d'images de base dans le roman. En effet, le jeu onomastique est évident, l'intention de l'auteur transparait car il lui aurait suffi d'opter pour un autre nom en vue d'éliminer toute connexité avec un référent obvie.

Cyrtha tisse donc des rapports étroits avec Cirta : « patronymes légendaires, Syphax, les jeux du cirque, les invasions romaines, vandales, turques et françaises »¹. Toutefois, le lien entre ce lieu référentiel et le lieu fictionnel est un peu plus complexe. La raison en est que Salim Bachi opte, dans son choix spatial, pour un brouillage hétérotopique. En effet, l'indice qu'offre le désignateur rigide est trompeur et déstabilisateur : d'autres espaces s'imbriquent avec Cirta et se superposent.

Ainsi, nous nous trouvons face à une stratégie de surimpression, mais aussi de transnomination puisqu'en ayant une connexion instable avec le référent, l'espace fictionnel se voit offrir son autonomie : Cyrtha est assurément un espace hétérotopique hybride né de la rencontre de la source référentielle avec l'imaginaire de l'auteur. Par ailleurs, nous notons que l'auteur attribue à ses personnages un point de vue autochtone puisqu'ils n'ont jamais quitté l'espace/Cyrtha. Nous allons maintenant nous intéresser aux différents espaces qui constituent Cyrtha. Localisée géographiquement en Algérie, la ville choisie par Bachi est à la fois, identique à Cirta (l'actuelle Constantine) et contrastée ; elle est un lieu hypothétique à forte charge topographique.

¹ *Le Chien d'Ulysse*, p.225.

Nedjma Benachour-Tebbouche fait remarquer dans *Constantine et ses romanciers*, l'importance que nombreux auteurs ont accordée à la nature unique de Cirta. Fascinante par son inscription géographique et historique, sa richesse architecturale et culturelle, Cirta/Constantine est présente dans la spatialisation narrative de plusieurs écrits¹ et recèle une forte « imagibilité »². Sa représentation littéraire s'est multipliée au fil des années exploitant les différentes facettes que possède la ville. Les ponts, les gorges du Rhummel, la vieille ville, sont devenus des lieux narratifs à forte charge symbolique. Des écrivains comme Kateb Yacine, Malek Haddad ou encore Rachid Boudjedra ont usé de la spatialité éclectique de Cirta afin d'apporter, dans leurs écrits, des quantités variables d'informations faisant de la ville un espace en perpétuelle transcendance :

Constantine fictive est aussi une création [...]. Elle est reproduction multiples qui, sans chercher à être de fidèles copies, tentent de remonter, à travers chaque regard, chaque image, le chemin conduisant à l'origine de la rencontre avec la ville première, certes réelle, mais toujours intériorisée et donc imaginée³.

Voici quelques extraits des différents auteurs :

L'Écrasante », [...] Constantine qui s'étendait au ralenti, apparemment hors d'atteinte, bondissante et pétrifiée, sans nulle hospitalité ni masque de grandeur, –selon le mot de ses habitants suspendus : l'Écrasante... Élevée graduellement vers le promontoire abrupt qui surplombe la contrée des Hauts Plateaux [...] Constantine était implantée dans son site monumental, dont elle se détachait encore par ses lumières pâlissantes, serrées comme des guêpes prêtes à décoller des alvéoles du rocher⁴.

Le ciel sur Constantine se déploya. [...] La ville paraissait attendre. Les barbelés, les patrouilles n'arrivaient pas à lui ôter son flegme renfrogné mais serein, sa longue patience. Elle en avait d'autres. Les tourterelles ne se fuyaient pas. Dans les gorges du Rhumel, insolemment épiques, les corneilles

¹ Nedjma Benachour-Tebbouche, *Constantine et ses romanciers*, op.cit., p.17.

² *Ibid.*, p.34.

³ *Ibid.*, p.18.

⁴ Kateb Yacine, *Nedjma*, op.cit., pp.162-163.

vérifiaient leur virtuosité. Au-dessus de Sidi-M'cid, les éperviers décrivaient de larges cercles nonchalants¹.

J'ai l'impression que la ville dégringole sur moi. La ville comme perchée. Constantine donc avec ses vertiges, ses ponts suspendus, ses pont-levis, ses casbahs éparpillées sur l'ocre des falaises interminables et des Rochers effrités. Constantine suspendue comme ça où la tentation du suicide est plus grande que dans n'importe quelle ville [...] se transformant progressivement en hachures, vergetures, verticalité, pointillés².

Dans sa description de la ville, Salim Bachi utilise Cirta comme toile de fond : «un rocher en pain de sucre³», mais y ajoute également d'autres lieux. La présence de la mer et la mention de la discothèque « Chems El Hamra » feraient allusion à Annaba, ville côtière se situant au nord du pays. Se distingue alors un espace composite fait d'intériorité et d'extériorité : la mer incarne l'ouverture, et le choix d'une ville intérieure en représente la fermeture : « Mes connaissances en géographie ne dépassent pas Cyrtha, un monde enclos en lui-même, notre monde à tous.⁴ ». Cet aspect géographique nous rappelle Constantine de Malek Haddad, la ville prend la forme d'une île :

Constantine vivait loin du monde, à l'écart des autres continents. Bien plus qu'une capitale stratégique, elle était devenue une sorte d'entité. Plus que jamais une île qui ne serait pas à l'abri des tempêtes⁵.

Mais elle évoque également Ithaque, terre commune pour certains et royaume prestigieux pour d'autres. Cyrtha devient alors pour les protagonistes l'Ithaque unique d'Ulysse, sa « descendance intertextuelle⁶ » :

Le voyage touchait à son terme. J'aspirai une longue bouffée du truc. Ithaque. Sur le rivage. La journée empoisonnait mon esprit. Je revivais les étapes de mon périple.

¹ Malek Haddad, *Le Quai aux fleurs ne répond plus*, éditions : Constantine, Média Plus, 2008 (1961), p.147.

² Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar* (cité par Nedjma Benachour-Tebbouche, *Constantine et ses romanciers*, op.cit., pp.158-159).

³ *Le Chien d'Ulysse*, p.28.

⁴ *Ibid.*, p.73.

⁵ Malek Haddad, *Le Quai aux fleurs ne répond plus*, op.cit., p.147.

⁶ B. Westphal dans *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, p.194.

[...] Ithaque et Cyrtha rejoindraient une obscure région où l'homme s'élèverait comme un chant perdu¹.

Toutefois, une nuance s'impose : le désir d'Ulysse de retrouver son Ithaque s'oppose à celui de Hocine de s'en extraire et de s'en éloigner. La nouvelle Ithaque apparaît bien plus sombre que celle chantée par Homère. Elle n'est plus le paradis perdu que tente de retrouver le voyageur mais l'enfer insupportable qu'il essaie de fuir : « des exactions de ses tortionnaires, flics, terroristes, corrompus, taupes de la Force militaire »². En effet, le choix de l'auteur d'ancrer sa ville dans les années 90, en pleine période terroriste, apporte à l'espace une fonction narrative particulière : elle est à la fois refuge et prison. Cyrtha est une ville asservissante, sa présence continue fait que son emprise est permanente : « Cyrtha envahit, [...], ma cervelle étroite »³. Elle accompagne chaque déplacement, chaque action : « Cyrtha déploie son ombre sur toutes les faces de cette terre ingrate »⁴. La puissance que l'auteur donne à cette ville menace les protagonistes et toute personne s'y aventurant : « Cyrtha dont les tentacules menaçaient le voyageur, l'aviateur et le capitaine au long cours »⁵.

Nous allons donc voir de quelle façon Cyrtha/Cirta acquiert une substantialité et s'anime dans le roman de Bachi. Étant le décor principal de la narration, l'espace urbain offre une multitude d'images figuratives permettant aux personnages d'expérimenter le monde. Cyrtha/Cirta puise dans l'imaginaire de l'auteur pour devenir un microsystème bachien, centre de préoccupations existentielles, de découvertes multiples, mêlant sentiment d'aliénation et de libération.

Cyrtha est présentée comme une : « Forteresse hérissée d'immeubles branlants »⁶, la qualifier ainsi indiquerait la difficulté de s'y introduire et de la traverser. L'auteur insiste sur son emprise permanente sur les personnages. Nous avons relevé quelques termes associés à cet espace urbain :

¹ *Le Chien d'Ulysse*, pp. 288-289.

² *Ibid.*, p.15.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.17.

⁵ *Ibid.*, p.97.

⁶ *Ibid.*, p.13.

Termes plus ou moins mélioratifs	Termes plus ou moins péjoratifs
« Ville insoumise, indomptable » (p.13)	« Ruinée » (p.13)
« Ville antique » (p.27.)	« Rues sombres comme des grottes » (p.13)
« La coquine » (p.34)	« Cyrtha de longue et triste renommée » (p.14)
« Le Rocher » (p.202)	« Cyrtha Grosse de tous les méfaits » (p.15.)
« Cyrtha veille » (p.36)	« Cyrtha-Belphégor » (p.18.)
« La ville de pierre » (p.90)	« Dédale redoutable » (p.68)
« Cyrtha attestait sa présence, sa force - d'irrémediable » (p.135)	« La populeuse » (p.92)
« ville d'Histoire » (p.173)	« Enfer » (p.92)
« fantasmée, jeune, antique, rebelle » (p.174)	« Se nourrissant des morts » (p.118)
« Ouverte à tous les vents » (p.224)	« Empestée » (p.119)
« Cyrtha s'ouvrait comme une fleur » (p.226)	« En ruine » (p.136), « Renversée » (p. 136)
	« ignoble » (174), « la ville froide » (p.183)
	« une ville déchue de sa grandeur » (p.224).
	« Engloutie par ses horreurs » (p.224)
	« La belliqueuse » (p.227), « La redoutable » (p.249), « Cyrtha à l'agonie » (p.289)

Cyrtha se révèle donc particulièrement sombre. D'ailleurs, l'auteur la lie à la nuit et en fait un élément nocturne : « De jour, Cyrtha perd son lustre. Sa majesté, de nuit vêtue, sous l'ardeur solaire, tourne à la souillon du conte. »¹. Quelques pages plus tard, il la dénomme : « la nocturne »².

Selon l'*Encyclopédie des symboles*, la nuit peut posséder un aspect mystique reflétant l'étape de privation et d'épreuves imposées à l'âme dans sa quête de Dieu :

*[...] le fidèle a en effet perdu toute connaissance distincte et de mode discursif. Il est séparé de tout, plongé dans la plus extrême solitude que marque la privation de tout rapport psychique et, à la limite, de toute sensorialité normale. C'est la traversée d'un désert *noir*, une phase de totale purgation, avant de déboucher sur la lumière.*³

¹ *Ibid.* p.27.

² *Ibid.* p. 129.

³ Michel, Cazenave, *Encyclopédie des symboles., op.cit.,* p. 461.

La nuit, comme Cyrtha, est inhérente à la découverte des profondeurs du monde, de l'être et de Dieu. Il est question de révélation, d'exploration et de « vérité ». La nuit représente alors l'inconscient qui se libère et se purifie pour se préparer aux épreuves : « Cette nuit, parcourir Cyrtha m'apaisait. Impassible, la ville me laissait aller où je voulais. »¹ La ville présentée par Bachi est un espace où les personnages semblent voués à l'errance. Il est question d'un lieu qui domine non seulement la narration mais aussi « l'être » des personnages. Les chemins entrepris seraient le prolongement de la volonté de la ville à introduire la nécessité de son cheminement : « nous cherchons à saisir les contours sombres d'un continent neuf, d'une terre insoumise. »². Parcourir l'espace en devient une voie prédestinée, fatalement liée à une envie d'évasion: « souvent, nous longeons la grève en quête d'un ailleurs. »³, mais aussi de compréhension.

4-1-2-Amours et aventures de Sindbad le Marin : villes et multiplicité

A-Carthago :

Salim Bachi procède autrement pour nommer Carthago, lieu central de sa narration. À première vue, l'auteur fait appel à la même stratégie que celle utilisée dans *Le Chien d'Ulysse*. En effet, à l'instar de Cyrtha, la ville possède, sur un plan phonique et graphique, des ressemblances avec un lieu référentiel. Carthago fait inmanquablement penser à Carthage : « étrange nom dont les sonorités ne lui était pas étrangères. »⁴, et cela même si « Son nom même aurait dû disparaître après la dévastation romaine »⁵. Parfois, Carthago et Carthage se rejoignent pour ne faire qu'une même ville. En effet, Sindbad se remémore l'épopée d'Hannibal et se souvient de Carthage : « Carthago s'était emparée de tous les comptoirs phéniciens en Occident, s'opposant ainsi à la colonisation grecque. »⁶. Ici, c'est bien de Carthage dont il est question. Une ville qui « avance sur la mer, reliée à la terre par une péninsule »⁷, pourtant le lien qui relie le lieu « réel » à sa représentation n'est

¹ *Le Chien d'Ulysse*, p.157.

² *Ibid.*, p.17-18

³ *Ibid.*, p.17.

⁴ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.17.

⁵ *Ibid.*, p.78.

⁶ *Ibid.*, p.87.

⁷ *Ibid.*, p.88.

pas aussi simple. L'existence spatiale de Carthage dans le texte nous pousse à croire que nous sommes à la fois face à un brouillage hétérotopique et à un *excursus utopique*.

Le brouillage hétérotopique concerne le nom « Carthago » intimement lié à celui de Carthage. Nous sommes alors confrontés à deux types hétérotopiques : la transnomination et l'anachronisme. Il y a transnomination, car l'auteur dépossède en partie l'espace fictionnel de son identité première pour lui en redonner une deuxième différente de celle du référent : elle est et n'est pas Carthage. L'auteur semble s'amuser de la confusion. Par ailleurs, il est aussi question d'anachronisme puisque Carthago/Carthage est propulsé dans une brèche temporelle qui l'éloigne de son époque. Le passé est imposé au présent et une confusion à la fois spatiale et temporelle transparait.

D'un autre côté, si Carthage représente un premier point référentiel de narration, il existe également un second espace/repère puisque la ville « s'appelait jadis Alger »¹. L'auteur renvoie-t-il à Alger, capitale de l'Algérie ? Tout porte à le croire, la preuve en est que certains lieux s'inscrivant dans cette ville sont cités dans le roman : « Le Boulevard Che Guevara ; la rue Ben M'Hidi ; la place De l'Émir Abdelkader...(...) c'était le square de la République, plus tard encore, square Aristide-Briand, puis square Bresson (...) au square Port-Saïd. »². Toutefois, Alger a bien changé dans l'univers diégétique proposé. Ce qui nous ramène au type de lien proposé par B. Westphal : l'*excursus utopique*. Carthago n'est plus Alger ou plus précisément, elle est projetée dans un futur déréalisant Alger ; ce n'est plus le même espace. Salim Bachi emploie une métachronie pour propulser son monde diégétique dans un futur Alger. Le personnage appelé le Dormant observe rapidement les détériorations que la ville a subies. Il ne s'agit plus de la ville qu'il connaissait : « Comme s'il s'était éveillé d'un cauchemar pour se retrouver en un autre, plus horrible, où la ville ensanglantée avait même changé de nom de physionomie. »³.

¹ *Ibid.*, p.17.

² *Ibid.*, p.32.

³ *Ibid.*, p.17.

Ni Carthage ni Alger mais à la fois les deux, la ville impose au lecteur, en même temps qu'aux protagonistes, de découvrir son espace hétéroclite et aliénant, un lieu où l'identité est incertaine : « Tout a brûlé dans ce pays ! C'est le trafic des identités. »¹. L'espace est délétère et semble désormais infernal :

*Sindbad nommait les lieux à son hôte, toujours dans ce taxi, et ainsi Carthago prenait vie dans l'esprit du voyageur. Certes, ils se souvenaient des boulevards, rues et places, mais les noms avaient changé pour revêtir l'apparat de la mort.*²

Salim Bachi inscrit l'univers de ses romans dans des espaces symboliquement féconds. Des villes antiques et historiques deviennent les sources d'une productivité narrative spécifique. Nous retrouvons alors une hybridation d'espaces teintés de réel et d'imaginaire. L'existence de deux sources référentielles, transposées dans un temps et un espace différents, ne peut que contribuer à la mise en place d'un espace complexe et plurivalent.

Nous avons précisé dans une partie précédente que Carthago est une ville/obsession pour Sindbad. De même que Cyrtha, elle obsède complètement le protagoniste et ce en dépit de ses tentatives de distanciation. Au fil de la narration, le lecteur constate que Carthago « se déployait à chaque carrefour »³. Elle est omniprésente comme une matrice qui domine les déplacements du protagoniste. En ce sens, elle influence inexorablement le déroulement subséquent du récit.

Dès lors, les mouvements adoptés par le personnage, doté d'un point de vue endogène, combinent deux sortes de relations à l'espace : pérégrination et enracinement. Sindbad explore différentes villes tentant d'y trouver sa place, mais n'y arrive pas, car ces dernières ne peuvent être, pour lui, qu'un point de fixation transitoire. Le seul espace permanent dans la diégèse est Carthago ; elle est pour Sindbad la ville/mère regroupant le couple antithétique : fascination/répugnance.

¹ *Ibid.*, p.21.

² *Ibid.*, p.32.

³ *Ibid.*, p.28.

Nous avons relevé les termes utilisés par l'auteur dans sa description de la ville ; une analogie apparente semble la relier à Cyrtha.

Termes plus ou moins mélioratifs	Termes plus ou moins péjoratifs
<p>« Carthago était une enchanteresse » (p.35) « l'antique citadelle » (p.51) « ville sanctuaire » (p.77) « la cité marchande » (p.146)</p>	<p>« la ville ensanglantée » (p.17) « ville monstrueuse » (p.30) « ville où le sang coulait, où les morts appelaient les morts » (p.41) « engloutie par la mémoire et les terribles massacres » (p.77). « Cité engloutie par l'Histoire » (p.87) « la cité des désirs inexaucés » (p.99). « l'ignoble ville » (p.102) « ville des désastres » (p.145) « Carthago sombrait dans la barbarie » (p.147). « innommable » (p.158) « Carthago était morte en ces années de sang » (p.200) « les habitants de Carthago ressemblaient à des zombies » (p.241) « C'est le nom de cette monstruosité » (p.268)</p>

Il est intéressant de constater que les protagonistes perçoivent la ville natale de la même façon. Contrairement à Hocine, Sindbad arrive à quitter la sienne pour en rejoindre d'autres, pourtant il ne peut s'arracher psychiquement à cet espace ce qui le condamnera à un éternel retour. D'ailleurs, il revient effectivement à Carthago après avoir perdu son grand amour Vitalia et essayé de fuir son mari Carlo Moro. Accusé de meurtre, il se retrouvera en prison puis sera exilé en France. Il continuera son voyage mais reviendra encore une fois à Carthago après la mort de son deuxième grand amour Thamara. Il semblerait donc que le sentiment de perte soit à l'origine du cycle départ/retour de Sindbad. L'espace/horreur que présente Carthago est aussi un espace/source nécessaire à son parcours viatique.

C'est donc là un lieu nuancé et hétérotopique que nous propose S. Bachi. Ville omniprésente où les « êtres » font face à l'horreur de leur destin, espace menaçant et lugubre où le désespoir est le maître mot, Carthago, tout comme Cyrtha, est une unité fondamentale de l'identité du protagoniste qui l'amène à découvrir ses propres profondeurs. À la fois berceau et cercueil, elle lui ouvre les portes plus ou moins inaccessibles du monde intérieur. En dépit de l'odyssée effectuée pour s'arracher à l'espace urbain, Sindbad échoue au moment où il réalise qu'une partie de son monde est indéfectiblement associée à Carthago, ce qui fait de ce voyageur un homme « fragmentaire ».

B- Les autres villes, de l'Occident vers l'Orient :

Pour chacune des villes citées *supra* et qui se trouvent être les espaces principaux de la narration, S. Bachi trouble le lecteur en choisissant des lieux entretenant une relation fort complexe avec le réel. Le référent, entrant dans une dynamique spatiale multiple, est devenu lui-même une composante de l'espace fictionnel. Néanmoins, nous avons remarqué que seuls ces espaces/origines bénéficient de ce statut et de cette intrication. En effet, les espaces que nous allons aborder maintenant sont liés à leurs espaces référentiels par un consensus homotopique. Cette simplification des rapports espaces réels/espaces fictionnels est selon nous due à un intérêt différent porté par l'auteur pour les espaces éloignés de l'espace/centre (Carthago). D'ailleurs, la position du personnage change et le point de vue passe d'endogène à exogène. La lecture du récit *Dieu, Allah, Moi, et les autres* nous a permis de constater que la majorité des espaces visités par Sindbad l'ont été également par l'auteur ce qui révèle un parcours viatique de nature autobiographique. Les impressions de Sindbad dans son exploration du monde pourraient être en réalité celles de Salim Bachi.

La composante spatiale du roman dévoile un espace représentatif de la circularité. En effet, le parcours de Sindbad est étroitement lié à la lassitude spatiale. Quand Sindbad quitte clandestinement Carthago, il se retrouve tout d'abord dans un camp de réfugiés où il vit l'enfermement et la privation. Peu de nourriture, peu

d'eau, il découvre des conditions qui lui font presque regretter la ville aliénante qu'il tente de fuir. Par la suite, son expérimentation de « l'encagement » continue lorsqu'il paie un passeur pour aller à Cetraro.

Cetraro est une « station balnéaire où les touristes européens venaient goûter aux plaisirs d'une mer radioactive. »¹. Ce lieu ressemble au premier dans son aspect carcéral. Exploité pour cultiver les champs de tomates, Sindbad ne peut que se sentir captif. Le seul moyen de s'y dérober est le corps de Vitalia, la prétendue fille du propriétaire des lieux : Carlo Moro. Les ébats amoureux avec la jeune femme évoqueront au marin la mort noire chantée par Homère ainsi que le sort qu'a connu Caravage, peintre italien du XVIIe siècle :

(...) je ne pouvais m'empêcher de penser au Caravage, malade, abandonné sur une ville de Toscane. Il me venait alors de grandes tristesses où se confondaient splendeurs et exultations de la chair avec la mort noire chantée par Homère.²

Lieu où « la mort et la vie et le temps abolis »³, le corps féminin accompagne le plaisir de la chair et fait oublier au voyageur son errance ; Vitalia devient la Pénélope tant aimée par Ulysse. Toutefois, l'idylle prend fin lorsque Carlo Moro découvre leur aventure et essaie d'abattre Sindbad. Notre protagoniste réussit à s'en sortir sain et sauf et rencontre Giovana sur la plage ; elle l'emmène à Rome.

Voilà que le jeune homme se retrouve dans la capitale italienne où il se considère déjà comme différent. Le sentiment d'altérité ressenti s'intensifie: il est certes un « touriste », mais « Pas comme les autres »⁴. Il loge à la villa Médicis qu'il décrit comme un lieu où des âmes errent. Toutefois, le souvenir de Vitalia obsédra ses déambulations. Le charme de l'espace urbain que découvre le personnage disparaît peu à peu face au manque ressenti en l'absence de Vitalia/Pénélope ; d'ailleurs celui-ci lui peindra : « Rome sous les couleurs les plus sombres. »¹. Chaque déplacement sera marqué par la présence de sa bien aimée : « Je dévalais la

¹ *Ibid.*, p.64.

² *Ibid.*, p.65.

³ *Ibid.*, p.66.

⁴ *Ibid.*, p.81.

¹ *Ibid.*, p.93.

Via Veneto en pensant à sa douce figure. »¹ et devant *La Fornarina* de Raphaël, vue au musée Barberini, Sindbad repense encore à elle, compare les deux femmes et finit par les confondre. Il la voyait partout : « elle était l'herbe foulée doucement, le chemin de terre battue sous la pluie, l'air respiré en octobre »².

Vitalia n'était pas à Rome et Carthago non plus : il ne lui reste que la beauté architecturale d'une ville qui ne demande qu'à le retenir. Sindbad parcourt alors l'espace qui lui est proposé et en explore chaque venelle. La ville devient un espace que le voyageur explore avec ses sens. Si le plus utilisé par Sindbad est la vue et que le lexique employé concerne surtout la description visuelle : « la beauté, la lumière, les couleurs », d'autres sens servent tout de même à inscrire la ville dans l'esprit de l'explorateur :

*Odeurs mêlées de fleurs et d'urine. [...], l'air gonflait ma chemise, soufflet chaud et caressant dans les arbres. J'écoutais le crissement des arbres. [...] Je ressentais la morsure brûlante du soleil entre les feuilles. Ces taches brûlantes sur ma peau coulaient comme une eau pure*³.

Une récurrence intéressante est facilement observable au niveau du comportement de notre « explorateur » : subjugué par la beauté ou l'esthétique émanant des différentes villes visitées, il finit par s'en lasser et un besoin d'évasion le saisit. Des lieux comme le Panthéon qu'il dit avoir vu comme une apparition : « C'était le plus beau vestige antique qu'il m'avait été donné de voir, (...) quelque chose de sacré en émanait »⁴, perdent peu à peu leur attraction et n'arrivent plus à l'intéresser.

Une seule chose arrive encore à le captiver : un manuscrit trouvé à la villa Médicis qui lui rappelle ses propres aventures : *Les nouveaux voyages de Sindbad*. Les écrits concernent une version « charnelle » de l'histoire du marin et Sindbad s'y retrouve : « Vivre vite, partir loin, aimer le plus »¹; tel sera l'orientation choisie pour son voyage. Mais la lecture ne calmera qu'un moment son appétence spatiale.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p.95.

³ *Ibid.*, p.99.

⁴ *Ibid.*, p.86.

¹ *Ibid.*, p.83.

Dans *Dieu, Allah, moi et les autres*, Salim Bachi revient sur l'avortement que représente pour lui le séjour dans la villa Médicis : « Cette année de résidence à la villa Médicis fut un échec. Je ne m'y sentis jamais bien, (...) je détestais la Ville éternelle ».¹ La nécessité de reprendre la route se fait vite ressentir.

Sindbad décide de quitter Rome pour rejoindre Florence. Il séjourne à l'hôtel Alighieri et, dans un bar, rencontre Béatrice qui l'aide à commander une bière auprès de Virgilio. L'auteur s'amuse encore une fois avec les noms donnés introduisant un fond de référence à *La divine comédie* de Dante. Florence est une ville polysensorielle qui permet au voyageur d'éveiller ses sens: «Le rire de la cité emplissait mes oreilles et se confondait avec le clapotis du fleuve²».

Deux éléments précis rendent l'espace urbain captivant. Tout d'abord, la rencontre avec Béatrice et «la ville s'était définitivement éveillée sous le regard de Béatrice »³. Le voyageur y découvre le corps de la jeune femme et éprouve la même jouissance ressentie à la contemplation d'une œuvre d'art :

*Son nombril et ses seins, autant de bijoux exposés au regard du promeneur indolent, dessinaient un tableau ou une fresque comme celles qui ornaient les murs des couvents, des églises et qui perpétuaient la gloire de la cité où j'aimais me perdre.*⁴

Deuxièmement, la richesse artistique et architecturale de Florence apporte l'effervescence enivrante que recherche tout homme dans son exploration de l'« ailleurs » : « C'était étrange et fascinant de suivre les traces laissées par ces gardiens de la mémoire. »⁵. Néanmoins, il se dérobe peu à peu à l'emprise de la ville et devient de plus en plus maussade : « Mes escapades avec Béatrice m'attristaient. Le charme de la ville commençait à s'estomper. »⁶. Très vite, Vitalia refait surface dans le cœur de Sindbad, un « rhumatisme », « quelque chose de fatal »¹ qui lui fait perdre de nouveau tout intérêt.

¹ *Dieu, Allah, moi et les autres*, p.162.

² *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p. 105.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.103.

⁵ *Ibid.*, p.106.

⁶ *Ibid.*

¹ *Ibid.*

Ce que nous retenons de cette étape viatique, c'est que les déambulations de Sindbad ne correspondent pas à un plan préalablement défini: « Pourquoi Florence ? Je ne le savais pas »¹. Sindbad se considère lui-même comme étant une âme errante : « Les créatures échouées me tendaient un miroir où je voyais mon destin en écho »². Il semblerait opter consciemment pour l'instabilité.

De Florence, Sindbad retourne à Rome dans un sinistre isolement. La seule activité qui l'occupe à présent est la lecture : « je me consolais ainsi de la bêtise des pensionnaires, de l'ennui atroce qui me saisissait à présent. »³. Il repense au Sindbad du manuscrit « dans la pénombre propice à l'évocation du conte, songe délié par la parole. »⁴, et réalise en partie ce qui lui manquait à Carthago ; la ville bannissait l'amour et en faisait un interdit : « parler d'amour à Carthago était devenu l'ultime tabou qui me causa certains traumatismes »⁵. Un peu plus loin, Robinson ajoutera d'autres raisons à leur exil : « C'est la misère africaine qui me pousse à ces extrémités redoutables. Tu vois bien où t'a conduit la connerie nationale qui sévit en Algérie... »⁶. C'est donc pour se soustraire à la situation sociopolitique du pays d'origine que les deux hommes se décident à trouver refuge ailleurs. Reste à savoir si cet espace/asile existe ; nous y reviendrons plus tard.

L'étape suivante est Cadix, même si le lieu arpenté n'est pas sa « Carthago intime », Sindbad y a l'impression d'être un Carthaginois à la recherche de « l'amour ». Cette réflexion déclenchera une quête charnelle l'amenant à penser que quelque chose l'attend ailleurs: « Je me mis à rechercher les faveurs des femmes avec d'autant plus d'ardeur que je soupçonnais là un trésor caché, une promesse de connaissance et de jouissance infinies. »¹.

Après son second passage à Rome, Sindbad se rend à Messine : « ville étrange » possédant « un charme fugace »². Durant son séjour, Sindbad rencontre

¹ *Ibid.*, p.99.

² *Ibid.*, p.100.

³ *Ibid.*, p.111.

⁴ *Ibid.*, p.113.

⁵ *Ibid.*, p.121.

⁶ *Ibid.*, p.128.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p.142.

Liza avec laquelle il évoque des souvenirs de son père sur les plages de Carthago. Sindbad vit sa première expérience d'adultère et se considère comme un Ulysse succombant aux sirènes. Nous apprendrons alors qu'une autre raison motive ses pérégrinations : une quête manifeste du père disparu. Ce dernier l'aurait abandonné étant enfant le laissant orphelin :

Elle avait fait ressurgir mon enfance et l'image d'un père qui s'était perdu parmi les Sirènes, (...). 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 ?¹

La prochaine destination est Syracuse : « La ville me plut et me plongea dans une étrange torpeur. »². Sindbad découvrira un endroit propice aux songes où il essaiera d'oublier sa solitude. Désormais, ses déplacements commencent à l'ennuyer ; il a : « l'impression étrange et taraudante de revivre la même chose, tout le temps »³. Le sentiment de n'être plus qu'un homme parmi tant d'autres l'étouffe ; il n'est en rien unique : « Une vie, une illusion. Rien. »⁴. Heureusement qu'il rencontre à nouveau Robinson qui lui annoncera la nouvelle tant espérée : Vitalia ne l'a pas oublié et l'attend à Palerme.

Palerme est une étape importante dans le cheminement viatique de notre protagoniste. En effet, elle deviendra pour lui la ville/transition qui influera sur le restant de son parcours. Grâce à l'intervention de Robinson, Sindbad rencontre donc Vitalia qui se révèle être l'épouse de Carlo Moro. Ils décident alors de s'enfuir ensemble, mais leur projet n'aboutit pas en raison de la mort de Vitalia. Pour Sindbad, le monde entier « se désaxait et la lumière disparaissait. »¹. Plus rien ne sera plus comme avant : « Vitalia morte, je n'avais plus d'espoir en ce monde. »². Palerme devient un espace dangereux où Sindbad risque les représailles du mari trompé. Il quitte par conséquent la ville à bord de *La Marne*, un navire de la marine française, pour aller à Tripoli. La disparition funeste de Vitalia/Pénélope marque la

¹ *Ibid.*, p.147.

² *Ibid.*, p.148.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.149.

¹ *Ibid.*, p.157.

² *Ibid.*, p.158.

mort symbolique de notre : « explorateur de la chose profonde »¹. À Tripoli, il « vomit le monde » : « Mon âme est vide et mes mots sont insensés. Ils s'écumant dans le clair-obscur en chant sauvage. »². Rempli de désillusions, il finit par retrouver le seul espace qui ne le décevra pas : Carthago.

Nous avons précisé précédemment qu'arrivé à Carthago, Sindbad se retrouvera en prison et devra sa liberté à Giovana. Exilé à Paris, il finira par quitter la jeune femme et reprend son voyage. Il découvre « la ville lumière » et s'inscrit même à la Sorbonne pour préparer un doctorat en lettres modernes sur Casanova. Dans *Dieu, Allah, moi et les autres*, Salim Bachi revient sur cette étape de ses voyages, il évoque la préparation d'une maîtrise en lettres modernes dont le sujet était l'écriture d'André Malraux. Paris et Malraux aideront en réalité Bachi à réaliser la nécessité de son engagement littéraire:

*Malraux m'a aidé à y voir plus clair. [...] J'ai compris que l'on pouvait écrire des romans sur la violence, le terrorisme et la guerre en général. Au contraire, cela était même un devoir pour un homme comme moi qui avait été le témoin d'une des périodes les plus sombres de l'histoire humaine.*³

Salim Bachi fait donc vivre à Sindbad une partie de son propre voyage ; Paris devait inévitablement en faire partie. Pour Sindbad, l'espace urbain s'avère dans un premier temps intéressant : « les rues de Paris recèlent toujours un sens caché, une histoire. »⁴. Toutefois, la ville finit par prendre des allures sinistres : « Pourquoi cette ville lumineuse, l'un des miracles de l'Europe, où l'on avait toujours placé à l'esprit au-dessus des lois, s'était-elle enténébrée à ce point ? »¹. La réponse pourrait être relevée dans sa discussion avec Robinson rencontré dans le métro:

*C'est triste d'être balancé dans le même sac en Seine, avec les agitateurs du voile, les dévorateurs du Coran, les septembristes d'Oussama...Mais c'était cela, l'Occident, une capacité infinie de faire des généralisations.*²

¹ *Ibid.*, p.159.

² *Ibid.*, p.169.

³ *Dieu, Allah, moi et les autres*, p.115.

⁴ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.209.

¹ *Ibid.*, p.198.

² *Ibid.*, p.211.

Paris « n'aime pas les étrangers »¹, et Sindbad en était bel et bien un. Peu à peu la désillusion et l'amertume s'installent à nouveau : « J'avais gagné en flegme, je ne croyais plus en rien, même Vitalia ne me manquait plus. »². Sindbad se sentait rejeté par l'espace.

En lisant *Dieu, Allah moi et les autres*, nous avons constaté que Sindbad devait ses ressentiments vis-à-vis de Paris à son créateur Salim Bachi. Celui-ci considère aussi la ville comme un lieu de renaissance, « Algérien, j'étais destiné à renaître à Paris »³. Il y voit même une patrie immatérielle, mais son rapport à la ville est bien complexe : « Je me suis toujours senti étranger ici, mais chez moi. Ou chez moi à l'étranger. »⁴. Une altérité liée au lieu fait que l'écrivain évolue dans la marginalité : « J'étais en exil sur la terre »⁵. Le voyage de Salim Bachi, et par extension celui de Sindbad, n'est pas arrivé à son terme. Sindbad quitte Paris en compagnie de Thamara, Salim Bachi le fait avec une certaine Laura. À partir de ce moment, les deux voyages sont presque identiques, nous parlerons maintenant de Sindbad/Bachi et de Thamara/Laura.

Ils rejoignent la Syrie. À Damas, Sindbad/Bachi semble évoluer vers des préoccupations spirituelles. Il observe et critique les hommes qui se rendent dans les mosquées, ceux qu'il considère comme hypocrites : « la mosquée, domaine des veuves immémoriales, des pleureuses et des Parques. Et aussi des comédiens, ah, les comédiens ! Dansez pantins, polichinelles et arlequins, dansez ! »⁶. La ville antique accompagne l'introspection du voyageur : « comme une stèle immense sur le chemin de la désolation. C'est cela le miracle du Coran : des mots étoilés sur la voûte noire et vide du ciel. »¹. La beauté de la ville laisse place à un intérêt nouveau.

¹ *Ibid.*, p.217.

² *Ibid.*, p.218.

³ Salim Bachi, *Dieu, Allah, moi et les autres*, *op.cit.*, p.118.

⁴ *Ibid.*, p.118.

⁵ *Ibid.*, p.140.

⁶ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.227.

¹ *Ibid.*, p.229.

Alep sera la prochaine citée visitée. Elle « offrait des visions grandioses »,¹ mais ressemblait également à «un immense champ de pierre. »². La ville dispose d'un pouvoir de transcendance et en écoutant le chant du muezzin, Sindbad/Bachi se retrouve enfiévré au point d'en garder le lit quelques jours. L'atmosphère hypnotique que projette l'espace urbain agit fortement sur l'esprit du voyageur qui se trouve happé par « l'exposition d'une âme simple et féminine à la complexité d'une cité millénaire »³.

Par la suite, Sindbad/Bachi se rend dans le désert en compagnie de Tamara/Laura. De petites dissemblances vont distinguer les aventures de Sindbad. D'abord, la présence de Robinson qui joue un rôle capital dans le parcours viatique ; réapparaissant à chaque déplacement, il endosse épisodiquement le rôle de guide. Ensuite, la rencontre du Sindbad carthaginois avec le Sindbad du conte engendrée par un second excès de fièvre. C'est donc à Alep que l'auteur met en rapport les deux personnages.

À Palmyre, Sindbad se remet de sa fièvre et découvre la ville. L'espace semble teinté de mysticisme et évoque au voyageur la Mecque :

*À l'intérieur, au fond d'une grande cour où se réunissaient les pèlerins, se dressait le temple qui ressemblait à s'y méprendre à celui de La Mecque. (...) Quatre siècles avant la naissance du prophète, le pèlerinage annuel de Palmyre avait de troublantes ressemblances avec celui de La Mecque. Les Arabes avaient la mémoire des rituels.*⁴

Palmyre s'inscrit, dans le roman, comme un lieu sanctifié qui imprègne le voyageur de toute la spiritualité qui le caractérise. Se rattachant à la Mecque, elle permet au protagoniste d'effectuer un pèlerinage symbolique.

L'avant dernière étape viatique est Bosra : « Toute la ville était un champ de ruines. »¹. C'est ici que nous nous séparerons de Sindbad/Bachi pour revenir à

¹ *Ibid.*, p.232.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

¹ *Ibid.*, p.259.

Sindbad uniquement. Borsa ressemble pour ce dernier étrangeté à Carthago, car à son tour elle avait perdu son lustre d'antan. La ville avait également brûlée et «Une beauté étrange, mortifère émanait pourtant de ces lieux. »¹. Comme si la noirceur et les « *profondeurs angoissantes* »² de cet espace rapprochait Sindbad de Carthago ; une sorte de présage augurant le véritable retour. C'est se qui se produira effectivement par la suite, le voyage de Sindbad s'achève à Beyrouth où il perd cette fois Thamara qui meurt dans ses bras. C'est ainsi que le marin regagnera la ville natale à laquelle il a tant essayé d'échapper ; ses aventures s'achèvent sur une note amère de désenchantement.

Ainsi prend fin l'odyssée de Sindbad, son point de départ sera également celui de son arrivée : Carthago ; il reste en fin de compte « l'homme de Carthago³ ». Nous avons tenté de restituer le trajet dans son intégralité afin d'établir une cartographie précise de l'itinéraire effectué.

Salim Bachi traduit dans son roman une réorientation du regard qui change de sens: le regardé devient regardant et le monopole du regard occidental disparaît :

*Le texte était la propriété exclusive d'une société – la société occidentale– qui s'arrogeait le monopole du regard transcrit. Cette situation a évolué au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, dont l'une des conséquences immédiates fut l'accélération du processus de décolonisation.*⁴

Il n'établit pas de rapports dissonants entre l'Occident et l'Orient. Bien au contraire, l'ensemble des descriptions topographiques fournies dans le roman indiquent que Sindbad n'est profondément habité que par un seul lieu aussi sombre soit-il : Carthago : seul espace au cœur de sa nostalgie. Les autres espaces ne sont que des étapes dans son voyage, une sorte de lieu où l'assouvissement évanescence du manque ressenti génère constamment le déplacement.

L'auteur a fait du voyage de Sindbad une aventure charnelle. De ville en ville, Sindbad passe de femme en femme. La gente féminine sera dès lors associée à

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p.260.

³ *Ibid.*, p.120.

⁴ Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 201.

la découverte et le corps féminin un monde à explorer. Des comparaisons et des métaphores intéressantes sont à relever ; chez Bachi le corps féminin est un espace à part entière:

Je parcourais le corps de Vitalia comme un cartographe une contrée inconnue, mesurant sans cesse les distances parcourues, établissant des relevés de plus en plus précis. Je connaissais chaque promontoire, chaque vallée, chaque colline de cet univers de charmes et de senteurs exotiques.

Je parcourais son ventre comme une rive nouvelle [...] sur son ventre plat comme le rivage des Syrtes¹.

L'appétence charnelle évoquée pourrait trouver justification dans le constat fait par Sindbad. À Carthago, l'amour était tabou, un interdit de plus dans un monde qui se meurt ; la conséquence directe d'une situation sociopolitique délicate :

[...] à l'avant-garde du socialisme de ma jeunesse lorsque les dirigeants fous de mon pays avaient décidé de mâtiner la révolution d'un peu d'Islam afin de renforcer les deux idéologies. Il en avait résulté la mort de l'une et la renaissance de l'autre²

Dans *Dieu, Allah, moi et les autres*, Bachi en parle comme d'un traumatisme hérité de ses premières années de vie en Algérie. Dans la société algérienne, le clivage existant entre les deux sexes complexifie les rapports hommes/femmes : « L'Algérie a tout fait pour l'incompréhension entre les deux sexes. »³. L'auteur y voit une explication à ses troubles et à cette recherche obsédante qui l'habite :

J'étais puceau et je le restais longtemps. Je me demande si je me suis jamais véritablement affranchi de ces premières années, si je n'en ai pas conçu, à force de frustration, une sexualité plus étrange, une recherche de l'absolu teintée par de nombreuses obsessions.¹

Ses aventures charnelles lui ont aussi permis d'apprendre des choses sur lui-même: « Je sais à présent ce que j'ai voulu savoir sur moi, mon corps, mes désirs,

¹ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.147.

² *Ibid.*, p.121.

³ *Dieu, Allah, moi et les autres*, p.82.

¹ *Ibid.*

mes fantasmes¹». *Amours et aventures de Sindbad le Marin* devient un roman de révolte qui dénonce la répression sexuelle que connaissent les jeunes en Algérie : « Cette répression sexuelle à tous les niveaux n'a fait qu'encourager la vénalité qui a fini par atteindre toute une jeunesse ² ».

Concernant la ville, l'auteur ne focalise pas son écriture sur l'aspect de modernité qui peut la caractériser. Il s'intéresse plutôt à elle comme vestige du passé et témoin du présent, un lieu de l'entre-deux où l'Histoire des années et des siècles précédents, côtoie un présent peu glorieux. C'est vers une véritable réflexion sur la société, ses dysfonctionnements et son devenir que l'auteur nous amène. La progression effectuée par le protagoniste introduit également celle du lecteur et les deux se retrouvent personnages d'un monde en déclin.

3-Les villes dans les romans d'Assia Djébar :

A-Assia Djébar et l'antique Césarée :

*« Loin d'Alger, nid de corsaire évanouis
Ma capitale des douleurs, ô Césarée !
Les oiseaux de tes mosaïques
Flottent dans le ciel de mes larmes. »*

(Assia Djébar, *La Femme sans sépulture*, Épilogue : p.235).

Les désignateurs rigides que choisit Assia Djébar dans ses romans pour les espaces principaux, prouve que son système nominatif diffère de celui de Salim Bachi. Césarée, Alger, Blida, l'auteure de *La Femme sans sépulture* insère ses textes dans un univers diégétique à forte charge référentielle; le regard des personnages est de nature endogène ou allogène. L'espace fictionnel rejoint, interagit et s'associe (avec/à) l'espace réel pour ne plus faire qu'un seul espace : nous sommes face à un consensus homotopique. Le « réalisme » a donc une place de choix dans les textes djébariens ; rappelons que son écriture elle-même est un voyage constant entre Histoire et mémoire.

¹*Ibid.*, p.83

²*Ibid.*, pp.84-85.

Intéressons-nous à Césarée. Dans les deux romans djébariens de notre corpus, cette ville, située au nord ouest de l'Algérie, domine la narration. Le toponyme Césarée a laissé place aujourd'hui à celui de « Cherchell ». Toutefois, l'auteure préfère garder le nom antique de la cité : « c'est son nom du passé, Césarée pour moi et à jamais... »¹.

Césarée par ses « deux mille ans d'histoire (...) pourrait presque rivaliser avec Cirta la haute et Carthage la reconstruite »². Assia Djébar nous donne plus de détails sur l'histoire de sa ville natale :

*Césarée de Mauritanie, autrefois, Iol, un nom de vent et d'orage, devenu plus tard nid de Corsaires et refuge d'Andalous expatriés, puis ville pour les « relégués » des successifs pouvoirs d'Alger, y compris celui de l'ex-autorité coloniale française*³

L'auteure évoque également les différentes destructions qu'a connues la ville : « à commencer par celle du terrible Firmin le Numide, au IV^e siècle, puis celle des Vandales, cent cinquante ans après »⁴. Césarée est donc une ville historique.

La nature semi-autobiographique des deux romans justifie en partie la présence continue de Césarée dans la diégèse. Étant la ville natale de l'écrivaine, elle renferme une partie de ses souvenirs et de son vécu. *Nulle part dans la maison de mon père* et *La Femme sans sépulture* se rejoignent alors pour exposer une perception de l'espace urbain différente de celle repérée chez Salim Bachi. Nous allons donc regrouper les deux textes de Djébar afin d'analyser un même espace/ville : Césarée.

Commençons, tout d'abord, par l'aspect de mobilité. La ville, tant chérie par l'écrivaine, est le lieu de ses premières déambulations. Dans un premier temps, elle n'y circule pas seule : « le passage du vestibule à la lumière ensoleillée des premières rues – par celles du centre - ville, non le trajet codé, toujours en lisière, le

¹ *Nulle part dans la maison de mon père*, p.13.

² *Ibid.*, p.237.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

long des ruines romaines— devient ma première aventure. »¹. Ces déplacements n'ont pas pour but premier une exploration recherchée de l'espace. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la narratrice ne fait qu'escorter et guider sa mère à laquelle elle attribue le terme de « marcheuse » : « moi, je ne me sens pas seulement sa suivante, mais l'accompagnatrice qui veille sur ses pas. (...), je sentirai qu'une fois dehors mon rôle est de la guider »². En effet, devant le regard « voyeur » des hommes de Césarée, la femme doit couvrir son corps :

*La marcheuse est ensevelie sous la soie immaculée, elle dont on ne pourra apercevoir que les chevilles et, du visage, les yeux noirs au-dessus de la voilette d'organza tendue sur l'arrête du nez.*³

Ainsi, ses mouvements ne sont initialement que le résultat du mouvement maternel auquel elle pense apporter une garantie, une « protection »⁴. D'ailleurs, une forme de transparence marque la narratrice/enfant, lui accordant une certaine liberté de circulation : elle se qualifie d'« ombre fluette »⁵, d'« ombre minuscule »⁶ ; en d'autres termes, la ville est pour l'enfant qu'elle était l'espace d'invisibilité par excellence: « moi, la fillette, je ne compte pas ! »⁷. *Ipsa facto*, la perception de la narratrice par « Autrui » dans l'espace/ville évoluera en même temps que son développement physique : « Les regards des hommes arabes, sur l'autre trottoir, me visent seule. »⁸.

Très vite, elle prendra conscience du fossé existant entre le monde des femmes et celui des hommes. En effet, à Césarée, le corps de la femme est perçu comme le symbole même de l'altérité : il dérange, il indispose, il révolte, mais intrigue également et attise la curiosité: « Lorsque tu t'avances dans la rue sans voile, sans foulard sur les cheveux, sans t'envelopper le corps entier sauf les yeux, c'est déjà, pour « eux », marcher nue »¹. « Nue », comme si la seule condition pour

¹ *Ibid.*, p.17.

² *Ibid.*, p.14.

³ *Ibid.*, p.15.

⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸ *Ibid.*, p. 98.

¹ *Ibid.*, p. 213.

que le corps féminin puisse évoluer librement dans l'espace était de l'étouffer, l'emprisonner jusqu'à l'en « anonymiser », le déposséder de toute identification possible ; même la gestuelle y est bridée : « je dois, dans la rue, refréner tous mes gestes »¹.

La ville en tant qu'espace extérieur est donc le lieu où la femme se meut, mais dans l'effacement; elle est « ensevelie »². Ce constat déclenchera chez la femme/narratrice une envie de « libérer le mouvement ». Cette quête de l'espace est l'un des thèmes récurrents de l'écriture djébarienne : « Si j'avais eu seulement un burnous, paraître un garçon !... Flâner dans les rues, être les autres... Des gens, de vrais gens »³. Zoulikha, dans *La Femme sans sépulture*, se réjouit des déplacements de sa fille Mina accompagné de sa nouvelle amie circulant partout dans Césarée : « Vous marchez enfin « nues » »⁴. La ville devient lieu de visibilité.

Deuxième point, la ville présentée par l'auteure est par essence dichotomique. Elle est le lieu des mondes divisés : Homme/ Femme, mais aussi « Indigènes » et « Européens » ; dans « cette Algérie coloniale (...) chaque société ne « voyait » que son propre groupe »⁵ :

*(...) la colonie, c'est d'abord un monde divisé en deux (...). La colonie est un monde sans héritiers, sans héritage. Les enfants des deux bords ne vivront pas dans la maison de leurs pères ! (...) La colonie, la division, elle l'enfante : elle est inscrite dans son corps.*⁶

*(...) monde coupé en deux parties étrangères l'une à l'autre, comme une orange pas encore épluchée que l'on tranche n'importe où, d'un coup, sans raison ! Mieux vaudrait en dédaigner les morceaux. Coupé ainsi, ce fruit serait bon à jeter, jusqu'à plus soif.*¹

De ce clivage opposant les différents groupes, un sentiment d'altérité s'emparera de la narratrice. Née dans une famille algérienne, elle ne vit pas

¹ *Ibid.*, p. 134.

² *Ombre sultane*, p.31.

³ *Femmes d'Alger dans leur appartement*, p. 116.

⁴ *La Femme sans sépulture*, p.189.

⁵ *Nulle part dans la maison de mon père*, p. 296.

⁶ *Ibid.*, p.39.

¹ *Ibid.*, p.208.

réellement comme les « autres » filles de son âge. Son père, instituteur de langue française et sa mère, d'une famille bourgeoise de Césarée, lui offrent une éducation à mi-chemin entre les traditions algériennes et le mode de vie européen :

Elle est habillée comme une petite française (...), son père lui achète, dit-on, des poupées...pas comme celles que nous fabriquons nous-mêmes avec des chiffons et des baguettes de bois, non...(...) De vraies poupées comme chez les Français !¹

Considérée comme différente par les uns et par les autres, elle finit par devenir, en tous lieux, une « étrange, étrangère »².

Mais ce sentiment d'étrangeté naît aussi de la perte. En effet, Césarée est aussi la ville des premiers chagrins, du premier arrachement. Elle y connaît une première « déchirure étirée à l'infini »³, et se trouve porter : « d'immenses et larges et chaudes ailes de la douleur »⁴. L'espace urbain est associé à ce qu'elle considère comme une séparation ou un abandon : le décès de sa grand-mère paternelle « Mamma ». La narratrice évoque cette journée funeste marquée par un désir viscéral de parcourir la ville :

(...) mes jambes de cavale poursuivent leur course aveugle, je ne perçois plus rien, toute douleur est à la fois abolie et sans fin, les mains de ma grand-mère, la nuit, me caressaient contre le froid, ces mains, où les retrouver, sous quel ciel, courir jusqu'à la mer, jusqu'au port, jusqu'au bout !⁵

Dès lors, elle considère la maison paternelle comme un ancien refuge où elle n'aura plus sa place : « ce monde qui ne sera jamais le mien puisque ma grand-mère, là-haut, a disparu ! »¹. Cet événement annoncera les prémices de son errance puisque déjà : « Chez eux, dans leur maison bourgeoise, je n'aurai que des yeux : regard avide, attention froide et sur le qui-vive, comme si j'étais devenue, auprès de ces grandes personnes, une intruse. »². Le macrocosme djébarien s'en trouve

¹ *Ibid.*, pp.18-19.

² *Ibid.*, p.19.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.26.

¹ *Ibid.*, p. 27.

² *Ibid.*

affecté, désormais la protagoniste/auteure évoluera dans un « monde qui est moi et qui n'est plus tout à fait moi !¹ ».

B.M Taâlbî considère que les sentiments d'unité et de constance chez un individu donné émergent suite à son intégration dans un système socioculturel stable marqué par l'homogénéité. Par la suite, l'ensemble des ressources intrasubjectives développées par le sujet lui permettront de s'adapter à des situations nouvelles. Ainsi, l'insuffisance d'éléments d'ancrage altère le fonctionnement cohérent de l'identité et réduit sérieusement sa résistance aux perturbations du monde extérieur². On parle alors d'un avortement des mécanismes identificatoires, d'un fonctionnement pathologique de l'identité. La narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* se sent étrangère en tout lieu. L'identification totale devenue impossible, la ville s'impose comme l'espace où l'individu est amené à connaître une crise identitaire.

Toutefois, Djébar décrit également une ville diaprée. Elle est un espace sacré fait de rituels, de musique, de danse qui y prennent une place importante :

Soutenue par cette musique venue des profondeurs de l'Afrique immémoriale, (...) Je leur demanderai de m'entourer, de m'encercler au besoin, de veiller sur moi si je dors, (...) d'improviser des supplications pour me maintenir dressée, des bénédictions pour me protéger de moi-même, d'improviser toutes sortes d'invocations, d'ululer toutes sortes d'incantations, même impie, pour m'émêcher d'aller courir vers quelque ailleurs¹.

La « vieille cité » est présentée comme « cet univers féminin clôturé, mais aux images aussi colorées que contrastées »². Les soirées d'été, les mariages, les fêtes offrent un monde caché, consacré aux femmes qui s'inscrivent en toute liberté au centre des célébrations et qui officient « en maîtresse de cérémonies ». L'espace urbain manifeste, grâce à ses réunions de femmes, une certaine atemporalité transgénérationnelle où le corps devient visible et existant. Ainsi, extériorité et

¹ *Ibid.*, p. 28.

² Ben Meziane Taâlbî, *L'identité au Maghreb. L'errance*, op. cit., p.225.

Nulle part dans la maison de mon père, p. 218.

¹ *Ibid.*, pp. 278-279.

² *Ibid.*, p. 198.

intériorité rendent compte de deux facettes contrastées de la ville la rendant à la fois prison et espace de liberté.

La ville est donc essentielle pour la narratrice/auteure, car elle est un espace social et mémoriel qui lui permet une identification partielle au groupe femmes ; ceci assure une certaine stabilité du « Moi » :

La société s'insère dans le monde matériel, et la pensée du groupe trouve, dans les représentations qui lui viennent de ces conditions spatiales, un principe de régularité et de stabilité, tout comme la pensée individuelle a besoin de percevoir le corps et l'espace pour se maintenir en équilibre¹

Ainsi, même si la narratrice se sent étrangère, ce ne sera qu'en partie, car elle est bel et bien membre d'un espace anthropologiquement structuré. Le « Moi » évolue alors au moyen des rapports qu'il entretient avec l'« Autre » et qui marqueront sa façon d'interagir avec le monde extérieur. En ce sens, l'espace acquiert un sens en puisant dans les liens établis entre l'individu et sa communauté :

Il est difficile de savoir ce que serait l'espace pour un homme réellement isolé, qui ne ferait ou n'aurait fait partie d'aucune société. (...). Il nous faudrait dégager les objets d'une quantité de relations qui s'imposent à notre pensée, et qui correspondent à autant de points de vue différents, c'est-à-dire nous dégager nous mêmes de tous les groupes dont nous faisons partie, qui établissent entre eux de telles relations, et les envisagent de tels points de vue¹

Conséquemment, Césarée s'associe au corps collectif auquel appartient la narratrice et devient un espace/repère, un socle social dont les membres : « [...] résistent aux forces qui tendent à les transformer, et cette résistance permet le mieux d'apercevoir à quel point, [...], la mémoire collective prend son point d'appui sur des images spatiales »². Ceci explique pourquoi la narratrice revient sur des événements passés en évoquant sa ville ; une évidence s'impose dans les romans de Djébar : l'évocation spatiale, surtout celle du lieu natal, éveille la mémoire.

¹ Maurice Halbwachs, *Morphologie sociale*, Paris, Librairie Armand Colin, 1970 [1938].p.12.

¹ *Idem*, *La mémoire collective*, op.cit, p.93.

² *Ibid.* p.87.

Cette constatation se confirme dans *La Femme sans sépulture* où la narratrice, « Cette étrangère qui revient de si loin, d'horizons inconnus »¹, retrouve Césarée pour reconstituer l'histoire d'une femme combattante. Au fil de ses déplacements, les souvenirs des différents personnages affleurent en même temps que les siens : « cette inconnue, au visage aigu et non fardé, (...) déclenche, par son arrivée, des tornades de souvenirs. »². Le retour de la narratrice, « revenue au pays après des années d'exil. »³, déclenche un besoin mnésique, une catharsis féminine. La ville toute entière devient un lieu de réminiscences, de confessions où la voix des femmes recouvre son audibilité. Césarée est manifestement un lieu de mémoire :

*Dans cette capitale déchue, elle a compris que l'espace entier, (...), n'entre, tout cet espace au-dessus de nous, en chacune de nous (je parle des femmes, parce que les hommes, yeux et mémoire crevés, ils sont !), cet air, translucide, léger, est plein ! Plein à exploser ! D'un passé qui ne s'est ni asséché ni tari*⁴.

La mémoire surcharge donc tout l'espace urbain et ce même si les habitants semblent frappés par une forme d'amnésie : « Les pierres seules sont sa mémoire à vif, tandis que les ruines s'effondrent sans fin dans la tête de ses habitants. »¹. La narratrice/auteure, en femme/mémoire fait appel à la mémoire collective des femmes de sa ville pour imposer à ceux emportés « dans le fleuve morne du temps »², un voyage mémoriel.

Le cadre urbain est particulièrement révélateur dans les écrits d'Assia Djébar. Chargé symboliquement à la fois de la mémoire de l'individu et celle du groupe, il offre un terrain propice à l'étude de l'évolution du « Moi » au contact de l'« Autre ». C'est donc en tant que champ d'expérimentation que s'impose la ville, un lieu fait de socialité, d'altérité et de marginalité.

Même si Césarée est la ville/personnage dans les romans, d'autres villes algériennes, faisant partie du parcours géographique de l'auteure, semblent

¹ *La Femme sans sépulture*, p.50.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 79.

⁴ *Ibid.*, p. 95.

¹ *Ibid.* p. 237.

² *Ibid.* p. 241.

importantes : Blida et Alger. C'est principalement *Nulle part dans la maison de mon père* qui constituera l'élément référentiel de base de nos propos.

B-Blida, l'espace transgressif:

Si Césarée incarne l'univers de l'enfance et des traditions, Blida représente celui de la découverte et des premières transgressions. En effet, afin de continuer son parcours scolaire, la narratrice s'inscrit à l'internat de Blida et quitte le foyer familial qu'elle ne retrouve, dans un premier temps, que le weekend. Blida se déclinera alors en deux espaces : celui du dedans et celui du dehors. En effet, il sera question de mouvements incessants entre l'internat et le centre-ville.

Élève dans un pensionnat français, la jeune fille est perçue, les premiers temps, comme l'« indigène » intruse au milieu des « Européennes », cela renforcera son extranéité quant à ce lieu de « chez eux »¹. Cependant, même quand d'autres algériennes rejoignent l'école, le sentiment marginal ne disparaît pas et s'intensifie : « très tôt, je pris l'habitude de ne pas me cantonner ni dans le cercle des filles de ma classe, dites les « Français », ni non plus auprès de celles avec lesquelles je pouvais par instants parler arabe »¹. Ne faisant réellement partie d'aucun groupe, elle ne peut que constater la fracture factuelle de « cet univers coupé en deux, plus profondément que la société du dehors »².

Ce sentiment d'altérité que ressent la narratrice/auteure est étonnamment présent chez Salim Bachi. En effet, les deux écrivains font référence dans leurs textes à ce Moi marginalisé qui se sent différent de l'autre/Autre et qui s'en éloigne. Dans *Dieu, Allah, moi et les autres*, Salim Bachi évoque à son tour une expérience similaire à celle d'Assia Djebar. En effet, après avoir rejoint l'école française en Algérie, il s'écarte des autres et préfère s'isoler :

¹ *Nulle part dans la maison de mon père*, 120.

¹ *Ibid.* p.149.

² *Ibid.* p. 150.

Je ne me fis pas de nouveaux amis à l'école française. Les jeunes filles et garçons de France dont les parents venaient travailler en Algérie pour quelques années étaient bien trop différents de moi, j'étais d'une autre planète.¹

Les deux auteurs partagent ce sentiment de distanciation vis-à-vis d'Autrui.

Deux éléments aideront la narratrice/Assia Djebar à surmonter la solitude qu'impose le lieu représenté par l'internat: la lecture et le sport. Ainsi, la salle de lecture, (la salle de cours au début) et le stade seront des espaces/découvertes, mais aussi des espaces de liberté où l'imagination et le corps prennent refuge et connaissent leur épanouissement :

Le stade, surtout. Là, seule. Toute seule au soleil, en short ou quelques fois en jupe, je bondis, je m'élance. Sur ce stade, ma liberté m'inonde, corps et âmes, telle invisible et inépuisable cascade. [...] cet espace clos reste libre².

[...] un espace de liberté qui me paraissait immense³.

[...] corps vers l'azur dans la détente des jambes, des hanches, des bras dressés vers le ciel soudain si vaste⁴.

Le livre sera également un allié salvateur qui accompagnera le séjour de la narratrice. Dès la lecture du poème *L'Invitation au voyage* par son enseignante, madame Blasi, le monde djébarien se transforme. Son amour pour la lecture n'en sera que décupler. Cet intérêt pour la lecture, elle le partagera avec une « Européenne » qui deviendra sa première amie : Mag. C'est avec cette dernière qu'elle accomplira sa première « escapade » dans l'espace urbain.

(...) dans cette classe de collègue, j'oublie que, pour mes camarades, je suis différents, avec le nom si long de mon père et ce prénom de Fatima qui m'ennoblissait chez les miens, mais m'amoindrit là, en territoire des « Autres » (...). Écoutant, je suis à la fois dans la classe et ailleurs : tout s'est élargi, s'est déchiré, agrandi, le ciel au bout et cette dame qui termine le poème.¹

¹ Dieu, Allah, Moi et les autres, p.54.

² Nulle part dans la maison de mon père, p. 209.

³ Ibid. p. 209.

⁴ Ibid. p. 210.

¹ Ibid., p. 120.

L'élément qui sera utilisé par le narrateur/Salim Bachi est aussi la lecture. En réalisant la capacité créative engendrée par la lecture, il choisit de l'utiliser pour supporter son isolement. Il y voit l'occasion de combler le manque ressenti : « je trouvais dans les livres la compagnie qui me manquait à l'école »¹. La lecture permet donc à Assia Djebar et à Salim Bachi de trouver dans les livres ce qui leur permet d'oublier leur marginalité : « Je lisais tout ce qui me tombait sous la main et je passais de longs étés de solitude plongé dans les livres »². Nous nous intéresserons un peu plus tard à la dimension onirique qu'introduit la lecture chez les deux auteurs.

Reprenons pour le moment nos propos concernant Blida dans le texte djébarien. La ville s'y impose comme site d'exploration et de transgressions. À l'insu du père et en compagnie de Mag « la presque complice »³, la narratrice est « entraînée » pour flâner et s'aventurer au centre ville. Ces petites « escapades » sont essentiellement marquées par un écart liminaire aux règles sociales et religieuses. Ces sorties secrètes et régulières font découvrir à la jeune adolescente qu'elle était, une effervescence liée à la rupture de l'interdit. La narratrice se remémore deux moments précis. Le premier concerne ses premiers visionnements de westerns au cinéma. Ces moments filmiques restent gravés dans sa mémoire en raison de la culpabilité angoissante ressentie vis-à-vis du père :

(...) au début du moins mon cœur battait à l'idée d'être surprise là par mon père ou par quelques espions de mon père ! Comme je le constate, en revivant ces moments, les scénarii délirants étaient davantage dans ma tête de « fillette sage » que sur l'écran.¹

Très vite, elle gagnera en assurance et l'ombre du père qui semblait pourtant planer en tout lieu perd son caractère réprobateur. C'est alors qu'elle connaît son second émoi à la découverte du baba au rhume dans une pâtisserie. Ce « pécher

¹ *Dieu, Allah, Moi et les autres*, pp. 54-55.

² *Ibid.*, p.55.

³ *Nulle part dans la maison de mon père*, p. 159.

¹ *Ibid.*, p. 160.

contre l'observance coranique »¹ ne rompt pourtant pas, pour la narratrice, la confiance paternelle. Cet écart rémissible n'altère en rien sa relation avec son père :

Transgresser la pratique musulmane (...) Cela n'altérerait en rien ma loyauté envers mon père. En somme, plus que musulmane orthodoxe, ce qui m'importait le plus était de rester la « vraie fille de mon père », lui dont je connaissais l'austérité.²

(...) malgré cela, il lirait dans mon cœur, il me garderait sa confiance. Il me savait « loyale », mais à quoi donc, au fait : à lui, le père-gardien, le père-censeur, le père intransigeant ? Non, le père qui m'a résolument accordé ma liberté.³

Ce n'est que bien plus tard qu'une certaine cassure se produira dans cette relation fusionnelle liant la narratrice/auteure au père, il s'en suivra une transgression assumée. Elle commencera au village natal et se poursuivra à l'internat suite à la réception d'une lettre envoyée par un jeune homme et proposant à l'adolescente une correspondance. Dans un jugement irrévocable, le père déchire la missive: « Il a mis la lettre en mille morceaux, violemment. »⁴. Ce geste perçu comme une « injustice », comme une abstrusion amène l'adolescente à contrevenir à la décision paternelle :

Mon premier péché est donc de curiosité : lire la missive qui a déclenché la rage de mon père. (...).

Mon second péché fut de désobéissance préméditée (...) Je me suis voulue offensée, je n'étais que tentée. »¹

La narratrice réalisera alors que cette correspondance est la preuve même de sa « visibilité » :

Ainsi j'étais « visible », et je m'en étonnais, car, à force de vivre parmi des femmes voilées, masquées, calfeutrées sous la laine, la soie, n'importe quelle étoffe, de même je m'imaginai en quelque sorte « non vue » - je veux dire :

¹ *Ibid.*, p. 161.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, pp. 205-206.

⁴ *Ibid.*, p. 289.

¹ *Ibid.*, pp. 290-291.

certes « visible », présente à l'autre monde, celui du lycée, de la pension, de nos professeurs et même des gens de la rue, visible à ce monde « européen »¹

Blida constituerait un passage déterminant pour la narratrice et introduirait l'idée selon laquelle l'individu découvre ses propres limites au contact de l'autre. Les transgressions seraient alors constitutives de la réalisation de soi.

C-Alger, la sultane:

« Alger, sur le point de s'enfiévrer, béante face au ciel et à la mer, restera pour moi cette ville penchée aux multiples yeux, exorbités jour et nuit ».²

Alger introduit une nouvelle étape dans l'émancipation spatiale djébarienne. Peu avant septembre 1953, l'installation de la famille dans la capitale est vécue comme « une mini révolution »³. D'ailleurs, même la mère de la narratrice en est affectée et acquiert à son tour dans cet espace « son autonomie de citadine ». Contrairement à la ville natale, les déplacements dans la ville se font sans le vêtement traditionnel:

(...) le beau voile de soie qui la dissimulait naguère au village, aux yeux de tous, et qu'elle ne quittait pas (...), fut, dès les premiers jours, définitivement plié et relégué au fond d'une armoire.⁴

Ce changement est reconnu comme une métamorphose: « une seconde naissance »¹. Ainsi, cette liberté inattendue du mouvement donne accès à un « nouvel univers, au rythme désormais accéléré² ». Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, l'auteure évoque cette nouvelle possibilité d'existence aux femmes dans la ville:

Femmes d'Alger nouvelles qui, depuis l'indépendance, circulent au dehors- plus nombreuses, qui pour franchir le seuil, s'aveuglent une seconde de soleil,

¹ *Ibid.*, p. 296.

² *Ibid.*, p. 283.

³ *Ibid.*, p. 347.

⁴ *Ibid.*

¹ *Ibid.*, pp. 347-348.

² *Ibid.*, p. 349.

*se sont-elles délivrées- nous sommes-nous délivrées- tout à fait du rapport
d'ombre entretenu des siècles durant avec leur propre corps ?¹*

« El Behdja » est immanquablement liée aux déambulations de la narratrice. Dans un premier temps, c'est la rencontre avec son correspondant « Tarik » qui stimule sa découverte de l'espace : « avancer, ainsi « accompagnée » dans cette ville qui m'était étrangère, se révélait une expérience troublante que je savourais. »². C'est à travers lui qu'une amorce d'appropriation de l'espace urbain se profile. Le jeune homme lui récite des vers en arabe du poète Imru al-Qays dit « le prince errant » et elle ressent alors cette « ivresse » qui la conduit à « avancer les yeux baissés ». La ville éveille une envie de la rejoindre : « je désirai chaque matin me réveiller dans Alger livrée à ses tourments, avant de lui revenir lors de l'indépendance du pays »³. Éblouie par la beauté saisissante de la ville, elle ne peut que vouloir « vivre puis mourir dans cette ville béante »⁴. La marche devient dès lors un besoin transcendant, un désir instinctif:

*Marcher seule, parfois avec Tarik, mais d'abord marcher, voir sans me lasser
le spectacle de cette capitale populeuse, encore paisible malgré son trafic et son
tumulte ; je n'étais que regard, comme un chasseur d'images, renouvelant à
satiété sa moisson.⁵*

Par la suite, elle opte pour une errance en solitaire. La ville comme espace extérieur traditionnellement masculin se féminise. L'homme n'est plus un impératif à la découverte de son environnement. La protagoniste agit par elle-même et n'a plus besoin de la gent masculine pour assouvir son appétence spatiale. Pourtant, un constat s'impose : le regard inquisiteur « des yeux, les yeux des hommes assis, hiératiques »¹ dérange ; ces hommes, pourtant issus du même clan, ne peuvent envisager une telle liberté de la femme : « Hostiles, ils auraient été ceux de votre clan. Pas question de se dévoiler devant eux »². Un seul artifice conviendra pour s'y

¹ *Femmes d'Alger dans leur appartement*, p. 9.

² *Nulle part dans la maison de mon père*, pp. 311-312.

³ *Ibid.*, p. 284.

⁴ *Ibid.*, p. 355.

⁵ *Ibid.*, p. 353.

¹ *Ibid.*, p. 364.

² *Ibid.*, p. 354.

dérober : utiliser le français à la place de la langue maternelle. La langue de l'occupant prend la forme d'un masque qui protège, préserve et assure l'inaltérabilité du mouvement :

Les vôtres, s'ils avaient pu deviner que vous parliez comme eux le dialecte arabe, vous les auriez vus pleins de haine, prêts à vous insulter, à cause aussi de votre jeunesse, du plaisir nu et cru que vous montriez à vous mouvoir, dévorant de vos yeux grands ouverts les moindres espaces de cette ville penchée, scintillante.¹

Néanmoins cette dérobade permettant la liberté de l'exploration spatiale provoque l'apparition d'une nouvelle perturbation :

Dans la rue, alors que je peux laisser mon corps vagabonder, libre, il me faut me taire ou bien parler français, anglais, et même chinois si je pouvais, mais surtout ne pas exposer cette langue première en public.²

Sceller la langue des aïeuls est la condition *sine qua non* pour continuer ses pérégrinations : un prix cher à payer pour la narratrice. Cette paralysie linguistique est ressentie comme un emprisonnement intérieur et provoque une frustration, une frénésie spatiale : « je veux marcher, marcher jusqu'à m'en enivrer »³. La « Promeneuse de cette capitale »¹ doit redevenir une étrangère pour investir librement l'espace urbain :

plus vous déambuliez dans ce site aux falaises, tels des remparts de la liberté,, plus vous vous astreigniez à paraître une autre, puisque sans voile, « nue » (...) c'est-à-dire non ensevelie sous des draperies de laine ou de soie immaculée, plus votre silence demeurait habité par la langue cachée : celle des aïeules.²

¹ *Ibid.*, p. 355.

² *Ibid.*, p. 358.

³ *Ibid.*

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 361.

Le sentiment d'altérité renait en raison de cette « partie retranchée ». Il sera alors difficile de retrouver son état initial : « je retournais aux rues dites « européennes », comme si j'étais devenue une véritable étrangère, partout dans cette capitale ! »¹

La « marcheuse infatigable »² se voile de la langue des « Autres » pour poursuivre sa traversée et la ville devient peu à peu mnésique : « de cette ville, j'osais arpenter les lieux écartés, je devenais obsédé par ce souvenir du plus humble parent (...). Je m'enfonçais dans cette mémoire en haillons »³. Revient aussi la souvenance du père qui talonnera son errance : « C'es le père que je fuyais, dont je craignais le diktat »⁴ et assistera à sa première véritable opposition à la sommation masculine. En effet, cet épisode concerne Tarek qui, suite à un ordre auquel elle désobéit, devient à ses yeux un parfait étranger : « Cet inconnu auprès duquel tu as marché au cours de ces dernières semaines, le prenant pour un compagnon, un confident, un soupirant qui, en fait, n'a jamais soupiré, c'est lui qui à présent ordonne ? »⁵.

Alger marque donc un tournant majeur pour la narratrice dans son expérimentation du monde extérieur. Si elle acquiert enfin une liberté de déplacement, elle se voit aussi déposséder de sa langue maternelle et par conséquent, d'une partie d'elle-même. Ses pérégrinations dans l'espace urbain lui révèlent l'amère vérité : même si elle est bien la fille de son père, elle ne peut prétendre pleinement hériter d'une place dans une société patriarcale.

¹ *Ibid.*, p. 366.

² *Ibid.*, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 371-372.

⁴ *Ibid.*, p. 447.

⁵ *Ibid.*, p.405.

Conclusion :

L'espace de la ville préexiste au roman, mais chaque écrivain l'approche à sa façon¹. Ainsi Assia Djebar et Salim Bachi offrent leur propre représentation de l'espace-ville. Ayant choisi comme base référentielle des espaces réels, ils ne les ont pas figurés sous leur forme factuelle mais se sont servis des résonances suscitées chez le lecteur² pour laisser émerger des images topographiques singulières. La ville, dans les écrits de Djebar et de Bachi, devient un lieu frappé de plurivocité. Elle est perçue comme un espace/organe indissociable de l'être, mais aussi un espace/aliénant. Elle offre, dans un mouvement incessant, une multitude de données spatiales, sociales et mentales permettant d'analyser le regard porté sur le monde. Des héros se rebellant contre le système établi, entament une traversée extrêmement risquée qui les amèneront à transcender leurs conditions. La récurrence de l'espace citadin déploie une représentation romanesque fortement significative. Plus qu'un cadre de narration, il devient un véritable sujet d'expérimentations. Ainsi, la ville multiplie ses représentations et incarne des espaces différents.

¹ Nedjma Benachour-Tebbouche, *Constantine et ses romanciers*, op.cit., p.37.

² *Ibid.*, p.32.

Chapitre 2 ; Du voyage temporel à la ville mnésique

Introduction partielle :

Le temps, ce morceau de liège qu'on jette dans le ruisseau et qui s'en va avec le ruisseau, et qui suit le cours monotone des pentes non choisies, le temps, cette enfance éclairée par la route clairvoyance d'un père, le temps, cette canaille, ce filou qui file entre les doigts, entre les yeux¹.

Bertrand Westphal considère l'espace et le temps comme deux éléments d'un seul tenant ; le caractère stratigraphique de l'espace découle de la multiplicité du temps : « Face au temps, dans le temps, l'espace humain est un jardin aux sentiers qui bifurquent à gauche, à droite, en haut, en bas. Une pure arborescence² ». En s'associant, ils constituent un indicateur significatif du sens profond de l'œuvre et de la vision de l'auteur. C'est pourquoi, nous nous sommes également intéressée à la dialectique du temps. Nous allons nous intéresser à une autre forme de voyage : le voyage mnémonique. Pour ce faire, nous nous pencherons sur ce que Gérard Genette nomme dans *Figures III* « anachronies », ceci nous permettra de mettre en évidence la dimension stratigraphique qui caractérise l'espace-ville.

L'intérêt porté au temps permettra de démontrer son ascendance sur la production du sens dans les différents textes. En effet, les multiples manœuvres appliquées au système temporel ne sont pas désintéressées mais contribuent à matérialiser des ambitions romanesques. L'agencement temporel, de même que la nature des événements qui y sont rattachés, sont révélateurs d'un certain dispositif chronologique contrasté et d'une temporalité à niveaux multiples.

Le principe qui structure la représentation de la temporalité postmoderne, voire tout simplement moderne, est d'ailleurs identique à celui qui préside à l'ensemble de l'existant. Il mène à la démultiplication de l'unitaire et donc à la pluralité, et provoque le passage de l'homogène à l'hétérogène¹.

Le temps chez les deux auteurs déclenche aussi un retour.

¹ Malek Haddad, *Le Quai aux fleurs ne répond plus*, op.cit., p.41.

² Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, op. cit., p.227.

¹ *Ibid.*, p. 28.

I-Temps sacré/temps profane :

De même que pour l'espace, Mircea Eliade distingue entre temps profane (la durée temporelle ordinaire) et temps sacré (relié à des actes de signification religieuse et rendant le temps mythique primordial présent). Le Temps ne serait donc pas homogène et continu mais évolue en un balancement fréquent entre les deux temps¹. Ce qui différencie essentiellement les deux, c'est la réversibilité du temps sacré. Ainsi ce dernier donne lieu à la réactualisation d'un évènement mythique ayant lieu « au commencement » ; tout acte religieux permet de quitter la temporalité ordinaire/historique pour rejoindre le temps sacré².

On pourrait dire de lui qu'il ne « coule » pas, qu'il ne constitue pas une « durée » irréversible. C'est un Temps ontologique par excellence, « parménidien » : toujours égal à lui-même, il ne change ni ne s'épuise. [...] c'est le Temps créé et sanctifié par les dieux lors de leur gesta³.

Eliade considère que le temps sacré prend la forme de la circularité, qu'il est réversible et récupérable : « sorte d'éternel présent mythique que l'on réintègre par le truchement des rites⁴ ». Pour l'homme religieux, le Temps sacré est :

Un temps mythique, un temps primordial, non-identifiable au passé historique, un temps originel, dans le sens qu'il a jailli « tout à coup », qu'il n'était pas précédé par un autre Temps, parce qu'aucun Temps ne pourrait exister avant l'apparition de la réalité racontée par le mythe¹.

Le temps qui nous intéresse pour le moment est le temps profane. Le temps sacré quant à lui sera le champ temporel de la troisième partie.

¹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., p.63.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.63-64.

⁴ *Ibid.*, p.64.

¹ *Ibid.*, p.66.

II-Temps chronologique et anachronies :

Le balancement constant entre présent et passé pointe l'importance de certains éléments dans l'univers diégétiques des auteurs étudiés. G. Genette mentionnera alors trois sortes de rapports :

(...) les relations entre temps de l'histoire et (pseudo-) temps du récit selon ce qui m'en paraît être les trois déterminations essentielles: les rapports entre l'ordre temporel de succession des évènements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit, [...]; les rapports entre la durée variable de ces évènements, ou segments diégétiques, et la pseudo-durée (en fait, longueur de texte) de leur relation dans le récit: rapports, donc, de vitesse, [...]; rapports enfin de fréquence¹.

Nous ne nous intéresserons qu'à la première détermination soit l'ordre d'apparition des évènements. Trois niveaux temporels sont alors évoqués: le temps chronologique, les analepses (situées avant la première donnée temporelle), les prolepses (manœuvres narratives permettant évoquer un événement ou une série d'évènements ayant lieu postérieurement à la première action). Ces deux dernières sont appelées « anachronie »² et marquent une différence entre l'ordre narratif et l'ordre diégétique.

Le temps chronologique est envisagé comme le support référentiel du cadre temporel et marque le récit englobant. Sa structure se décline sous forme d'une suite rectiligne et consécutive d'évènements, circonscrite par un début et une fin. En d'autres termes, il est le temps principal du récit et compose avec d'autres niveaux de temps introduisant des évènements antérieurs et/ou ultérieurs. Genette par alors d'isochronie narrative: « le point de référence, ou degré zéro, qui en matière d'ordre était la coïncidence entre succession diégétique et succession narrative. »¹. L'étude du temps chronologique constitue à se pencher sur ce qu'on pourrait appeler le « continuum » des évènements.

¹ Gérard Genette, *Figures III*, op.cit, p.78.

² *Ibid.*, p.82.

¹ *Ibid.*, p.122

L'anachronie accompagne le temps chronologique et représente toute déviation dans le cours de ce dernier. Genette considère que l'étude temporelle du récit consiste à confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à leur ordre de succession dans l'histoire. Il définit les anachronies comme suit: « j'appellerai ici les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit »¹ et s'y intéresse comme l'une des ressources traditionnelles de la narration littéraire². *Ipsa facto*, l'analyse temporelle du texte inventorie les segments suivant leur transplantation dans le temps de l'histoire.

*Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère– sur lequel elle se greffe– un récit temporellement second, subordonné au premier dans cette sorte de syntaxe narrative que nous avons rencontrée dès l'analyse [...]. Nous appellerons désormais "récit premier" le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle.*³

Les anachronies les plus présentes dans la narration sont les analepses. Elles envahissent le texte sous forme de reculs et de régression dans l'action principale. Elles servent à revenir sur des fragments liés à la vie personnelle du protagoniste et informe sur son passé. Elles peuvent être de nature complétives (ajoutant du sens à la chronologie) ou répétitive (insistant sur des événements particuliers par la répétition). Il est question de deux types d'analepse : partielle et complète.

*Le premier sert uniquement à apporter au lecteur une information isolée, nécessaire à l'intelligence d'un élément précis de l'action, le second, lié à la pratique du début in medias res, vise à récupérer la totalité de l'"antécédent" narratif.*¹

On parle également d'analepse externe (n'interférant pas avec le récit premier² et ne possédant qu'une valeur explicative et complétive) et d'analepse

¹ *Ibid.*, p.79

² *Ibid.*, p.80.

³ *Ibid.*, p.90

¹ *Ibid.*, pp. 101-102.

² « Le récit premier » est selon Genette le récit par rapport auquel une anachronie se définit. Cette dernière introduit ce que le théoricien nomme « récit second ».

interne (ayant un champ temporel en lien avec celui du récit premier). Le passage d'un niveau temporel à un autre est introduit par deux éléments : un mot ou une situation (je me souviens, je me rappelle, ...) et l'utilisation d'aspects typographiques distincts (italique, gras,...).

Tout comme l'espace, le temps dans les romans étudiés est complexe. Ceci rappelle le roman de Kateb Yacine *Nedjma*. Dans « Subversion et réécriture du modèle romanesque dans *Nedjma* de Kateb Yacine », Charles Bonn affirme que l'une des nouveautés que ce texte apporte à la littérature maghrébine, c'est sa rupture avec une chronologie linéaire et une narration monolithique.

[...] les récits du roman sont souvent enchâssés les uns dans les autres, [...] dans une mise en abyme qui souligne l'importance du fait de raconter, quelque soit l'objet raconté. Et cette surcharge narrative permet de plus, en multipliant les jeux d'échos entre les récits sur fond de chronologie perturbée, d'introduire une temporalité autre¹.

Nous retrouvons cette rupture dans les textes qui nous concernent. Le temps fragmenté marque ces derniers.

¹ Charles Bonn, « Subversion et réécriture du modèle romanesque dans *Nedjma* de Kateb Yacine », *op.cit.*, p. 5.

III-Le temps dans les romans :

1-*Le Chien d'Ulysse*, temps et écriture de l'horreur :

Si le temps chronologique dans le roman concerne uniquement le 29 juin 1996, les analepses, elles, sont associées à des événements bien antérieurs. Elles sont de deux nature : personnelles (celles qui concernent la vie des personnages) et historiques. L'un des points temporels de référence est la rencontre entre Hocine et Mourad à « Neuf heures¹ ». Afin de rejoindre son ami à la gare, Hocine prend le bus ; le trajet sera l'occasion pour lui de plonger dans des évasions temporelles. Il repense à son lieu de travail, l'hôtel des frères Habschaches et à travers une analepse partielle, explique comment les propriétaires ont fait fortune dans les années soixante-dix. Par la suite, il relate sa rencontre avec Nedjma : « Avant-hier, une jolie demoiselle se présente à nous² » et revient sur leurs ébats amoureux. L'immersion temporelle est momentanément interrompue et Hocine renoue avec le présent. Toutefois, une scène provoque une nouvelle plongée mnésique : « devant moi, un flic branle sa Kalachnikov...³ ». Ceci lui rappelle l'entraînement au maniement des armes qu'il fait auprès de son père, un ancien moudjahid ; il repense aussi aux tours de garde qu'il effectue dans le jardin avec son chien.

Le temps chronologique reprend son cours et Hocine rejoint son ami mais à peine arrivé, il est encore une fois happé par les souvenirs. La gare de Cyrtha lui rappelle les élections législatives de décembre 1991 soit cinq avant la date mentionnée au début du roman. Il évoque également l'arrêt du processus électoral en 1992. Il est question ici de la première analepse de nature historique. Ce choix temporel n'est pas fortuit car il est associé à une des périodes les plus marquantes de l'Histoire de l'Algérie : la décennie noire.

À l'université, ils commençaient à nous regarder d'un œil mauvais. Nous les mécréants, les infidèles. Faudra bientôt nous chasser, rétablir l'ordre et restaurer la moralité de la nation musulmane. La misère et l'inculture.⁴

¹ *Le Chien d'Ulysse*, p.27.

² *Ibid.*, p.29.

³ *Ibid.*, p.34.

⁴ *Ibid.*, p.41.

Cette analepse est plus que significative, car elle permet de remonter à l'origine du problème qui touche la société algérienne telle qu'elle est présentée dans le roman : les prémices du terrorisme.

Pour comprendre mieux les événements mentionnés, nous allons nous référer à l'article « 26 décembre 1991 : l'urne fatale en Algérie »¹ du journaliste algérien Akram Belkaïd. Il y explique que tout commence avec les premières élections législatives pluralistes du 26 décembre 1991 durant lesquelles s'opposent principalement le FLN (Front de libération nationale), le FSS (Front des forces socialistes) et le FIS (Front islamique du salut). C'est ce dernier qui remporte la victoire au premier tour. Afin d'empêcher que ce parti théocratique et totalitaire n'arrive au pouvoir, l'armée pousse le président de l'époque Chadli Bendjedid à démissionner et le scrutin est annulé. Cette décision déclenchera la colère de certains, commence alors une période sombre pour l'Algérie marquée par la violence, la mort et l'instabilité. Les intellectuels et les journalistes feront partie des premières victimes. Hocine se place au cœur de cette période :

Dire qu'ils ont remporté les élections législatives en décembre 1991, cinq ans déjà. À l'université, ils commencent à nous regarder d'un œil mauvais. Nous, les mécréants, les infidèles. Faudra bientôt nous chasser, rétablir l'ordre et restaurer la moralité de la nation musulmane. La misère et l'inculture. Ils ont cassé les tables, brisés les tableaux, dévasté les salles de cours pour protester contre l'arrêt du processus électoral en janvier 1992².

Dans *Les Douze contes de minuit*, l'auteur revient sur les subversions accompagnant cette décennie :

Les Algériens décidèrent de s'entre-tuer. La guerre investit Cyrtha l'immémorable. Sur le champ de bataille, la raison des uns égorgeait la raison des autres. On se trucidait pour l'amour de Dieu, de la Liberté, du Bien, du Beau, Du vrai. On assassinait des enfants pour le bonheur universel. Contents et heureux, on quittait ensuite cette terre pour se reposer dans les vertes prairies d'Allah.³

¹ Abdelhak Senna « 26 décembre 1991 : l'urne fatale en Algérie »¹. [En ligne], disponible sur : <http://www.slateafrique.com/80027/26-decembre-1991-algerie-fis>, (consulté le 5 septembre 2015).

² *Le chien d'Ulysse*, pp.41-42.

³ *Les douze contes de minuit*, p.62.

Elle sera également marquée par la censure qui engendrera un malaise identitaire:

Ils guettent nos pensées. Ils sont les meilleurs censeurs. Ils nous tuent pour cela aussi. Ils veillent. Ils sont les gardiens de nos jours. Ils sont les gardiens de nos vies. Ils sont les gardiens. Donc : ne plus penser. Ne plus se souvenir. Nous n'avons plus d'histoire. Amnésie. Nous survivons en un présent éternel. Nous sommes des proies rien d'autre. Je me souviens pourtant...¹

Un rapport semble exister entre cette censure et une des analepses dans *Le chien d'Ulysse*. Ainsi, dans l'appartement de Ali Khan, la mémoire individuelle rejoint la mémoire collective pour évoquer un évènement précis : « Vous vous souvenez des obsèques De Boumediene ? ²», celui de la mort de Boumediene. C'est donc dans un temps antérieur aux années 90 que les personnages plongent :

Comment se peut-il qu'un être qui ait bâillonné toute expression, veillé à ce que personne ne lui tînt tête, soit pleuré par ceux-là même qui l'avaient souffert au plus profonde de leur chair ? (...) l'aigle avait produit une couvée d'oisillons gloutons³.

C'est vers une véritable réflexion sur la société qu'ils s'orientent. Ils semblent croire que la politique adoptée depuis l'Indépendance serait la véritable source du problème :

Les partis religieux sont surtout le produit du système en place depuis l'Indépendance et non le produit d'une fantasmagorie sur Dieu et les hommes, les affaires et la politique⁴.

Les personnages sont donc dotés d'une conscience qui leur permet de questionner le passé de quêter des réponses à la situation du présent. Ceci nous rappelle les propos de Michel de Certeau dans *L'écriture de l'histoire* : « la figure du passé garde sa valeur première de représenter *ce qui fait défaut*⁵ ». Le groupe tente alors de s'exprimer à travers une redistribution du passé afin de comprendre l'absence qui caractérise son présent et la faille qui sera inéluctablement introduite

¹ *Ibid.*, p.10.

² *Le chien d'Ulysse*, p.78.

³ *Ibid.*, p.79.

⁴ *Ibid.*, p.78.

⁵ Miche de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, *op.cit.*, p.118.

dans son futur. Ce n'est donc pas fortuit que Salim Bachi multiplie les analepses dans son texte : il fait du passé le sujet-roi de sa temporalité.

Le terrorisme devient dès lors l'un des référents principaux de l'écriture bachienne et rejoint ce que le romancier et essayiste Rachid Mokhtari nomme « la graphie de l'horreur ». Ainsi, dans *Le nouveau souffle du roman algérien*¹, R. Mokhtari parle de prendre « l'horreur par les cornes »² et d'en faire un matériau métaphysique. Il considère le terrorisme comme « une machine à fabriquer de la mort »³, la personnification de celle-ci. L'intérêt porté à ce sujet délicat trouve son origine dans le besoin de domestiquer la violence, de lui trouver un domaine pour la sonder.

R. Mokhtari s'est intéressé à l'inscription scripturaire du terrorisme. Nombreux auteurs ont retenu son attention dévoilant des dispositifs d'écriture variés. Si certains se focalisent sur des scènes de massacres, de sang, d'autres, préfèrent opter pour une présence plus sournoise mais tout aussi terrible. Ainsi, l'essayiste établit une distinction par exemple entre les textes de Rachid Boudjedra (*Timimoun, La vie à l'endroit, Funérailles*) et ceux de Yasmina Khadra (*Les agneaux du Seigneur, A quoi rêvent les loups*). Il en conclut que les deux approches littéraires du terrorisme chez ces deux auteurs sont diamétralement opposées. En effet, Rachid Boudjedra s'abstient d'user dans ses textes de scènes violentes. Il se focalise plutôt sur l'intériorité des personnages : des individus continuellement menacés par la schizophrénie⁴. Yasmina Khadra, quant à lui, fait des terroristes les héros-directs de sa narration. Armés et idéologiquement actifs, ces derniers sont introduits dans un système descriptif assez cru⁵. Mais le terrorisme peut prendre d'autres formes encore. C'est ce qu'affirme R. Mokhtari en évoquant *Si Diable veut* de Mohamed Dib où les terroristes sont métaphorisés par une meute de chiens sauvages s'attaquant aux maisons d'hommes ; leur bestialité et leur monstruosité

¹ Rachid Mokhtari, *Le nouveau souffle du roman algérien. Essai sur la littérature des années 2000*, Alger, Chihab, 2002.

² *Ibid.*, p.139.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, pp.27-28.

⁵ *Ibid.* pp.28-29.

symbolisent le mal qui ronge la société; la présence du chien et leur aspect infernal rappelle d'ailleurs les romans de Bachi : « Ils ne se sont pas pris à nos bêtes, non, du tout, ils se sont jetés sur les maisons et, hurlant à la mort, ils ont de leurs griffes labouré les portes, closes comme elles étaient (...) – Dis plutôt des créatures de l'enfer¹ ».

En ce qui concerne les textes de Salim Bachi, le terrorisme fait partie des sujets principaux de l'écriture :

J'ai compris que l'on pouvait écrire des romans sur la violence, le terrorisme et la guerre en général. Au contraire, cela était même un devoir pour un homme comme moi qui avait été le témoin d'une des périodes les plus sombres de l'histoire humaine » il parle de son sujet d'étude¹.

Toutefois, il n'est pas perçu dans sa réalité imminente. En effet, il est l'ennemi omniprésent dans l'univers diégétique mais tapi dans l'ombre. Ceci rappelle *Tuez-les tous*. L'histoire concerne un personnage sans nom, un autre « Personne² » qui s'apprête à commettre l'attentat du 11 septembre. Tout comme Yasmina Khadra, l'écrivain fait de son personnage le héros-direct d'un attentat mais de même que Boudjedra, il n'essaie à aucun moment de décrire l'acte en lui-même ; il offre, à la place, la possibilité au lecteur de s'immiscer dans la peau du responsable, c'est l'aspect psychique qui prime. Commence alors une longue descente aux enfers où le lecteur se retrouve retenu à l'intérieur d'un monde en déclin, celui d' : « un sale type sans histoire et sans Histoire, un intégré en voie de désintégration³ ». Le terrorisme semble y incarner une voie prédestinée pour ceux qui n'ont plus aucun espoir : « l'intégrisme intégral sans croyance sans croyance sans espoir sans futur le néant le néant le néant⁴ ».

Contrairement à Y. Khadra, Salim Bachi ne s'attarde donc pas sur le terrorisme comme sujet de description. Les scènes de massacre sont quasi absentes et s'il y en a, elles sont tout de suite déviées pour revenir à l'intériorité des

¹ *Dieu, Allah, moi et les autres, op.cit.*, p.115.

² *Tuez-les tous*, p.33.

³ *Ibid.*, p.14.

⁴ *Ibid.*, p.6.

personnages ; c'est cette dernière qui sera le centre de l'écriture bachienne. Sindbad par exemple, en compagnie du Dormant et de son chien, est blessé lors d'une explosion. L'incident ne semble pourtant pas beaucoup le perturber et prouve même que c'est dans la résignation qu'il choisit de se réfugier. Il se relève et reprend sa route : « Tous les jours un fous actionne son engin au milieu de la foule. C'est un sport national. Une coutume locale. Ne vous en faites, vous vous y habitueriez. On s'habitue à tout¹ ». Hocine, lui, ne se sent pas réellement concerné par ce qui l'entoure ; il refuse de rejoindre la force militaire et évolue dans l'annihilation. L'amorphisme qu'il adopte vis-à-vis de son environnement le mettra en danger : il en aurait vraisemblablement été autrement s'il avait fait d'autres choix. Ironie du sort, de retour chez lui, il est pris pour cible : on le confond avec un terroriste.

C'est en perdant peu à peu son identité que Hocine est confondu avec un terroriste. Cela le rapproche partiellement du personnage de *Tuez-les tous*. En effet, il semblerait que c'est l'aliénation identitaire qui soit au cœur de la tempête terroriste. Quelques passages dans *Tuez-les tous* pourraient étrangement concerner Hocine :

« [...] son âme était morte de fatigue et il s'était enfui de chez lui, il avait erré sans ressources, était devenu un sans-papier, un sans-rien² ».

« [...] il était hors de sa sphère, expulsé du ventre même de l'humanité³ »

« [...] il s'était égaré dans la voie de Dieu⁴ »⁵⁶

« [...] il avait oublié ce nom, enfoui au plus profond de son être⁵ ».

Le terrorisme est alors introduit dans l'écriture comme une forme d'errance caractérisant des êtres perdus qui ne croient plus en rien « c'était de n'y plus croire du tout que de se complaire dans le rôle de la victime sacrificielle. La terreur devait changer de camp. Elle changerait de camp avec ou sans l'aide Dieu⁶ ».

Les analepses historiques que connaissent les personnages dans *Le chien d'Ulysse* ont donc pour fonction de revenir sur une partie de l'Histoire de l'Algérie

¹ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.44.

² *Tuez-les tous*, p.42.

³ *Ibid.*, p.52.

⁴ *Ibid.*, p.56.

⁵ *Ibid.*, p.98.

⁶ *Ibid.*, p.93.

mais celle-ci émerge de manière fragmentaire. En s'ajoutant aux analepses personnelles, elles permettent d'effectuer un retour individuel dans le passé mais aussi un retour collectif et la ville devient lieu mnésique où la mémoire s'anime. La multiplication des analepses permettent donc de relever un temps multiple où le présent est dynamiquement traversé par le passé.

2-Amours et aventures, un voyage dans l'Histoire :

Sindbad accomplit dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin* une véritable traversée temporelle ; à travers un retour constant au passé, il entame une quête de la mémoire. Une certaine nostalgie se dégage de son exploration spatiale apportant au lieu son aspect stratigraphique : l'espace convoque le temps. Ainsi, chaque ville offre à notre protagoniste une véritable plongée dans l'Histoire. Nous allons relever quelques exemples qui attesteront de l'omniprésence du passé dans l'espace urbain octroyant à celui-ci sa faculté mnésique.

Dans le roman, le temps chronologique est présent au début et à la fin. Il commence par l'évocation du voyage du Dormant avec son chien en direction de Carthago. Ils rencontrent alors Sindbad qui les invite à l'accompagner chez lui. Pour ce faire, ils prennent un taxi et parcourent la ville. Une fois dans la demeure de Sindbad, le Dormant fait la rencontre de sa grand-mère, Lla Fatima, qui semble l'associer à une étrange prophétie apocalyptique.

Dès lors, tout ce qui concerne ce personnage est enveloppé d'un flou temporel : on ne sait quel âge il a, ni à quelle époque il appartient : « il avait été hors du temps¹», même son chien semble être « sans âge²». Les éléments qui leur sont rattachés problématissent la sphère temporelle:

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 siècle³.

¹ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.24.

² *Ibid*, p.27.

³ *Ibid*, p.16.

*Combien de temps avait-il dormi ? Combien d'années ? Était-il amnésique ?
Non : il avait été hors du temps pendant une partie de sa vie, voilà
l'explication.¹*

Il aurait aimé comprendre ce qui l'avait conduit ici.²

Il introduit par conséquent dans la diégèse une indétermination temporelle qui complexifie le rapport des personnages au temps. En outre, sa présence déclenche l'activité mnésique de Sindbad. Les analepses se multiplient et évoluent de manière dynamique dans la trame romanesque. Le récit viatique que fera Sindbad au Dormant plonge la narration dans le passé:

*Sindbad s'assit devant son invité et commença à lui raconter sa véritable vie :
—Moi, Sindbad, j'étais un homme heureux...³*

Tout commence, nous l'avons vu dans l'analyse de l'espace, et finit à Carthago. Cette ville est la matrice viatique de Sindbad : elle est son point de départ et son point de retour. De nombreuses anachronies sont liées à elle immergeant le personnage dans de multiples évocations temporelles. L'une des plus importantes serait peut-être celle qui la rapproche de la Carthage antique : « sur les grandes plages de Carthago où jadis les Romains échouèrent avant d'y mettre le feu⁴ ». Ainsi, en parlant de la situation du pays, Sindbad établit des similitudes entre les deux villes et associe leurs destins.

L'Histoire de Carthage est particulière. Ayant été entièrement incendiée, il s'agit en quelque sorte d'une cité/Phénix. En dépit de toutes les destructions qu'elle a connues, elle n'a cessé de se relever et de se reconstruire en un mouvement quasi-éternel d'anéantissement et de création. Cette faculté est peut-être partagée par Carthago qui évoque à son tour le nombre « trois » des guerres puniques : « la guerre (...) atteignait sa phase tertiaire et menaçait »⁵.

¹ *Ibid*, p.24.

² *Ibid*, p.54.

³ *Ibid*, p.57.

⁴ *Ibid*, p.146.

⁵ *Ibid*, p.241.

*Carthago (...) charriait à elle seule l'histoire d'une civilisation engloutie. Son nom même aurait dû disparaître après la dévastation romaine, le feu et le sel déversé sur son sol pour empêcher toute renaissance.*¹

Les habitants de Carthago ressemblent partiellement à ceux de Carthage, des « survivants » qui :

*(...) s'étaient multipliés à nouveau, comme saisis de fureur vitale, refusant de sombrer, mais aussitôt un nouveau cataclysme, une nouvelle guerre anéantissait la génération surgie des flammes comme autant d'étincelles disséminées dans l'espace noir et lactescent, (...) les incendies se déclaraient à nouveau.*²

L'attraction temporelle qu'éprouve Sindbad pour Carthage est due donc au lien qui l'unit à Carthago, celle-ci en serait une sorte de descendante temporelle, son « hypertexte spatial ». Cela expliquera que les anachronies qui apparaîtront dans les autres villes seront d'une manière ou d'une autre mises en rapport avec Carthago : elle est le point central autour duquel se tisse la toile temporelle.

L'une des villes à démontrer cette ascendance temporelle dans la diégèse est Rome. Son lien avec Carthago/Carthage est vite établi : « Rome avait brûlé Carthago, l'avait vouée aux gémonies, avait interdit que l'on édifiât de nouveaux remparts en lieu et place des anciens³ » ; l'Histoire lie les deux villes. Le passé guerrier de la ville est suppléé par un présent peu flatteur : « Rome l'ennemie de l'Afrique et pourtant bruyante, poussiéreuse, endormie sous le soleil des mouches et des antiques violences, africaine⁴ ». Celle qui fut autrefois l'ennemie de Carthago/Carthage semble s'être détériorée dans l'esprit du voyageur.

Rome est clairement un espace stratigraphique. Outre des allusions historiques, émergent les propres souvenirs de Sindbad qui affluent en même temps que l'exploration de la ville. Il repense à la pêche avec son père : « Plein de mémoire, je regardais les ombres qui peuplaient mon enfance. (...) C'était avant la

¹ *Ibid.*, p.78.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.78.

⁴ *Ibid.*

guerre qui avait jeté de sombres lueurs sur ma jeunesse. »¹. Un peu plus tard, c'est le souvenir de Vitalia qui obsédera ses déambulations. Le charme de l'espace urbain que découvre le personnage disparaît peu à peu face au manque ressenti en l'absence de Vitalia/Pénélope ; d'ailleurs celui-ci lui peindra : « Rome sous les couleurs les plus sombres. »². Chaque déplacement sera marqué par la présence de sa bien aimée : « Je dévalais la Via Veneto en pensant à sa douce figure. »³ et devant *La Fornarina* de Raphaël, vue au musée Barberini, Sindbad repense encore à elle, compare les deux femmes et finit par les confondre. Il la voyait partout : « elle était l'herbe foulée doucement, le chemin de terre battue sous la pluie, l'air respiré en octobre »⁴. Au fil de ses déplacements, Sindbad se sent de plus en plus seul, isolé et nostalgique; le temps lui-même devient flou : « en ce début de mois de mai, ou de juin, ou de juillet. Je ne sais plus »⁵.

En visitant Rome, Sindbad évoque Cadix. De nouveau, il associe cette ville à Carthago: « Je me remémorais l'épopée d'Hannibal⁶ ». Ancien comptoir carthaginois, la ville fait penser à Carthago/Carthage et partage même avec elle son aspect insulaire :

Cadix, la Gadès d'Hamilcar Barca, le père d'Hannibal, conserve de sa cousine africaine le même esprit. Cette ville avance sur la mer, reliée à la terre par une péninsule comme je le constaterai un jour en visitant les deux cités⁷.

Néanmoins, l'espace semble différent de ce que connaît Sindbad : « cet Orient qui ne ressemblait guère à ma Carthago intime. Il avait des chatoyantes inconnues. Des ivresses profondes. Des saccages inquiétants »⁸. Il reprend donc la route.

Messine s'inscrit à son tour dans l'immersion temporelle. Elle rappelle au voyageur le périple d'Ulysse « de Charybde en Scylla¹ », mais introduit également

¹ *Ibid.*, p.80.

² *Ibid.*, p.93.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.95.

⁵ *Amours et aventures de Sindbad le Marin.*, p.86.

⁶ *Ibid.*, p.87.

⁷ *Ibid.*, p.88.

⁸ *Ibid.*, p.89.

un rapprochement avec Carthago. De même que cette dernière, Messine : « touchait l'homme désabusé, le nostalgique des comédies sanglantes. Je revivais sans cesse un passé misérable en l'arpentant. »². En dépit de sa reconstruction, elle reste : « effacée, et grise comme une énième copie. Son âme, morte. »³. Carthago/Carthage saccagée par le feu et Messine par l'eau puis par la guerre, les deux villes semblent hermétiques à toute possibilité de renouveau, elles sont figées dans le passé.

Paris est l'occasion de constater pour le voyageur que la ville des lumières a perdu tout ce qui faisait sa gloire d'antan. L'intérêt porté à l'art et à la littérature n'est plus le même qu'autrefois. Le monde a perdu de sa signifiante et de sa consistance ; il a perdu sens.

Pourquoi cette ville lumineuse, l'un des miracles de l'Europe, où l'on avait toujours placé l'esprit au –dessus des lois, s'était-elle enténébrée à ce point ? Je me le demandais : comment en à peine cinquante ans, le talent qui poussait sur les trottoirs comme une mauvaise herbe, entre les jambes des catins, avait disparu sous les crottes de chien ; demeurait la bêtise que redoutait tant Flaubert⁴.

Paris se meurt dans l'esprit de Sindbad. Elle n'est plus qu'une pâle copie à laquelle le voyageur tente tant bien que mal de redonner vie.

Les touristes dégainent leurs appareils photo. Appareils insignifiants, inesthétiques, à l'optique défectueuse pour la plupart. Ils sont prêts à shooter en numérique. Bang. Bang. Morte la belle chapelle du dix-septième. Mort le cadran solaire qu'ils ne trouvent pas.

Mais il n'y a pas que cet espace urbain à être affecté. En effet, le monde entier est marqué par le désenchantement, cela expliquerait peut-être la tendance du personnage à retourner dans le passé. Il est en quête de ce qu'il n'arrive pas à retrouver dans le temps actuel. Le philosophe Julien Freund définit le désenchantement comme suit :

¹ Monstres marins auxquels Ulysse fait face après avoir quitté l'île de Circée. Charybde est décrite comme étant un gouffre dont le tourbillon happait les vaisseaux et Scylla, une créature à six têtes tapie dans une caverne et dévorant tous ceux qui passaient par son entre.

² *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p. 145.

³ *Ibid.*, p.144.

⁴ *Ibid.*, p.198.

Le désenchantement signifie [...] que le monde a perdu son charme, mais aussi son mystère, et que l'être a perdu son enthousiasme et le sens du merveilleux que la religion entretenait avec ses mythes, ses légendes et ses fables. En perdant l'esprit de la foi, l'homme perd aussi confiance en lui-même et en son destin : il perd ses illusions mais également ses espérances¹.

Il est donc question d'une crise existentielle qu'éprouve un sujet aliéné par l'éclatement des repères ; le retour dans le passé est inévitable pour quitter l'absurdité du monde.

À Paris, une analepse permettra à Sindbad d'évoquer encore Carthago. Il se souvient d'une photo prise des années auparavant d'une petite fille allant à l'école. Derrière elle deux soldats en kalachnikovs et un graffiti sur le mur « Vive le FIS ». Sindbad se rappelle alors la décennie noire ayant touché son pays. Il se remémore la genèse du mal à l'origine de son désenchantement :

Le photographe avait résumé toute une décennie tragique. L'enfance menacée par des hordes de tueurs fanatisés et des militaires tout aussi terribles. Carthago était morte en ces années de sang, elle ne se relèvera plus jamais de ces années de massacre².

Un besoin profond animera désormais Sindbad ce qui expliquera que son voyage sera orienté vers une recherche spirituelle. Il se rendra en Syrie pour visiter ses lieux de mémoire en compagnie de Thamara. Alep est la ville qui matérialise le mieux cette nouvelle quête : « elle fut détruite à de nombreuses reprises elle aussi, mais il semblait que l'Histoire n'avait pas d'emprise sur elle³ ». Le temps y est comme suspendu offrant une expérience particulière pour le voyageur ; « Cette ville avait des visions grandioses. Je voyageais sur le mode du rêve et me prenait pour Al-Mustanabbi⁴ ». Palmyre confirmera par la suite la nébulosité du temps marquant

¹ Julien Freund, *Étude sur Max Weber*, p.83 (Cité par Francis Boilard, *L'incertitude du sujet dans un contexte de désenchantement du monde : Émile Cioran, Figure-type de l'homme désemparé*. [En ligne], disponible sur : <http://www.archipel.uqam.ca/3395/1/M11501.pdf>, (consulté le 01 février 2018), p.52.

² *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.200.

³ *Ibid*, p.231.

⁴ *Ibid*, p.232.

le cheminement viatique de Sindbad : « La cité sortie du désert énigmatique. (...) On naviguait entre les époques, emprisonnés par un songe où s'entretenaient des spectres. »¹. Le lieu exploré est cryptique et l'intrication du temps amplifie la sensation de désorientation : « Je me réfugie dans l'enceinte du temple de Bêl. Là encore, livré aux ténèbres, je confondais les époques »². La ville devient un espace mnésique où les frontières temporelles sont abolies. Sindbad effectue un retour sacré dans le passé puisque Palmyre incarne une « préfiguration de la Kaaba³ ».

Son voyage se termine comme nous l'avons précisé à Carthago et la narration est réintroduite dans le temps chronologique qu'on a mentionné au début.

Salim Bachi fait donc découvrir à son personnage, à travers une traversée temporelle, des espaces différents et symboliquement fertiles. De l'Occident, il choisit quelques villes européennes : Rome, Florence, Paris. Loin d'être aléatoire ou neutre, cette sélection désigne une référence certaine à des pays liés historiquement à l'Algérie : d'anciens occupants. Par conséquent, l'auteur introduit en arrière-fond un contexte culturel, politique et idéologique qui fait de l'espace un lieu où l'Histoire se recompose dans un mouvement de mystification.

Tu vois bien ou t'as conduit la connerie nationale qui sévit en Algérie....- On ne peut pas tout mettre sur le dos de nos mères patries ! [...] On vivait dans l'enfer de nos indépendances ratées. On s'en lisait. Alors on fuyait à l'autre bout du monde pour vivre des miettes de nos anciens maîtres.⁴

À travers la multiplication des analepses, Salim Bachi érige dans son texte un culte du passé. Face à un monde marqué par l'absurdité et la dégénérescence, un retour dans le temps semble crucial. Le sociologue Pierre Bourdieu affirme que : « Une classe ou une fraction de classe est en déclin, donc tournée vers le passé, lorsqu'elle n'est plus en mesure de reproduire avec toutes ses propriétés de condition et de position... »⁵. Ainsi, la ville devient un lieu de mémoire, un espace de remémoration où l'homme renoue avec son histoire et effectue un retour aux

¹ *Ibid.*, p.257.

² *Ibid.*, p.258.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.128.

⁵ Pierre Bourdieu, (cité par Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire, op. cit.*, p.53.)

origines. Si le présent perd de sa consistance, la quête du passé semble l'unique voie pour trouver des réponses à l'éclatement du monde moderne.

3-Temps et voyage mnésique chez Assia Djebar :

La Femme sans sépulture et *Nulle part dans la maison de mon père*, introduisent à leur tour des voyages temporels. En effet, le temps y est exploré dans un va-et-vient incessant entre passé et présent et la mémoire devient une contrée qui attire et séduit les personnages/voyageurs. Toutefois, le retour dans le passé ne sera pas de la même nature dans les deux romans. En effet, si le premier est essentiellement focalisé sur des anachronies historiques, le deuxième, lui, se rapporte à des anachronies personnelles. Nous évoquerons donc deux sortes de mémoire : individuelle et collective. Nous verrons alors que l'écriture djébarienne témoigne d'une véritable expérience mnésique où le Moi, se livrant par fragments, rejoint la multiplicité du temps : « le temps se tresse, l'espace se courbe¹».

3-1-La Femme sans sépulture entre mémoire et Histoire :

A-La mémoire au cœur du temps:

Le temps chronologique du roman concerne deux moments précis relatifs au retour de la narratrice dans sa ville natale : Césarée. Le premier, au printemps de 1976, est lié aux repérages qu'effectue la narratrice pour un film portant sur les femmes de Césarée ; elle apprend alors l'existence de Zoulikha. Ceci sera à l'origine du deuxième retour ; la narratrice revient deux ans plus tard pour reconstituer son histoire. L'univers diégétique s'inscrit principalement dans ce deuxième moment.

Ce deuxième retour à Césarée donne lieu à un voyage temporel, un retour mnésique que connaîtront tous les personnages. Nous assistons alors à une écriture du souvenir qui quitte la mémoire individuelle pour rejoindre la mémoire collective. Deux sortes d'analepses s'immiscent dans la diégèse : des analepses associées à des souvenirs personnels et des analepses historiques. L'analyse de l'indication

¹ *Ombre sultane*, p.35.

générique dans la première partie de notre recherche a révélé la nature historique du roman ; l'Histoire sera donc ici au cœur de la mémoire.

La présence de la narratrice enclenche le processus mnésique, un voyage dans le passé : « cette inconnue [...] déclenche, par son arrivée, des tornades de souvenirs¹ ». Tous les autres personnages se trouvent tour à tour initiés à la remémoration. L'histoire de Zoulikha nous est alors contée à travers leurs souvenirs. Ces derniers, restitués, se dévoilent en fragments mnésiques que la narratrice s'emploie à recueillir.

Le roman commence par les souvenirs de Dame Lionne. Mina, la seconde fille de Zoulikha, lui rend visite ; ceci sera l'occasion d'invoquer le passé :

Le passé, les jours partagés entre ta mère et moi dans leur poids et leur lumière, ce passé, ô doux Envoyé de Dieu, me suffit désormais !²

Dame Lionne, ancienne cartomancienne, semble rattachée au passé : « il n'y a que le passé qui reste cabré en moi³ ». Ce dernier semble se réanimer grâce à ses fréquentes interventions : « je m'en souviens comme d'hier, cela fait vingt ans !⁴ ».

Le lendemain, Mina retourne auprès de sa sœur Hania et accueille la narratrice. La présence de cette dernière affecte considérablement la mémoire de Hania : « elle n'avoue pas que ses genoux fléchissent, que les rappels si brusques de ce passé la violentent⁵ ». Elle introduit une analepse externe en évoquant l'année 1957 pour raconter les derniers jours de Zoulikha, l'arrestation et la nouvelle de la mort de celle-ci ainsi que son échec à retrouver le corps de sa mère. Après avoir écouté Hania, la narratrice quitte la maison et rejoint son hôtel.

Le temps chronologique est une nouvelle fois interrompu par l'introduction dans la narration du premier monologue de Zoulikha. Cette dernière raconte à Mina

¹ *La Femme sans sépulture*, p.50.

² *Ibid.*, p.26.

³ *Ibid.*, p.28.

⁴ *Ibid.*, p.30.

⁵ *Ibid.*, pp.49-50.

les derniers instants avant sa mort. Mina semble être le seul narrataire de ces fragments narratifs.

La narration reprend son cours, Mina passe prendre la narratrice et la conduit chez sa tante Zohra Oudai. Sur la route, Mina en profite pour évoquer son père : El Hadj Oudai. Ceci déclenchera le souvenir de sa compagne en lien avec le 8 mai 1945 :

La passagère, aux côtés de Mina, se rappelle.

Je sais que le 8 mai 45, quand tout l'est du pays s'embrasait puis était livré à la terrible répression, ici, à Césarée, un complot avait été démantelé [...]. Les conjurés furent trahis avant même de commencer¹

Ce souvenir est mis en rapport avec une autre analepse mais de nature personnelle qui accompagnera la première :

Je me souviens surtout que l'un d'entre eux, le neveu de ma grand-mère, fut condamné à mort (...) J'ai gardé, toute petite, un vif souvenir d'une étrange scène de deuil, chez nous, autour de ma mère qui recevait les condoléances, alors qu'il n'y avait aucun cadavre exposé².

Un souvenir dans le souvenir et Mina reprend son récit en parlant du mariage de ses parents cette même année. Elle expliquera par la suite le parcours politique de son père, devenu maquignon après être allé en Égypte et en Syrie et le changement qu'il voulait apporter à son pays.

Arrivées chez Zohra Oudai, les deux jeunes femmes suivent celle-ci dans sa plongée mnésique. Elle revient sur les années où Zoulikha apportait son aide aux maquisards et sur le danger qui la guettait. On assiste alors à l'évolution du rôle de Zoulikha. Renonçant à une vie paisible, elle soutient dans un premier temps financièrement la révolution :

¹ *Ibid.*, pp.75-76.

² *Ibid.*, p.76.

Elle qui aurait pu vivre dans la ville richement, mais tout leur argent à elle et à El Hadj était versé, en grande partie, d'abord à la medersa, puis à « l'organisation », puisque le temps de la lutte ouverte avait sonné¹.

Dans un second temps, elle devient « transporteuse » pour faire parvenir aux maquisards les vivres et les armes :

Zoulikha descendait et remontait, de votre ville à nos collines, et jusqu'à la montagne, car elle savait ou s'orienter pour chaque refuge... Surtout pour la poudre qu'elle a transportée, ainsi, couffin après couffin comme une bête de somme !²

Plus tard, elle finira par rejoindre ceux qui deviendront ses frères ou même ses enfants d'arme.

Une fois la visite de Zohra Oudai terminée, les deux jeunes femmes retournent dans la maison familiale. Hania dans un semi-délire repense au mariage de son frère la veille : « Cela, c'était hier, hier³ » ; puis évoque à travers une autre analepse le retour d'El Hadj Oudai de son pèlerinage, sa montée au maquis et l'annonce de sa mort. Ceci confirme la tendance des personnages à vaguer vers le passé. La ville, Césarée, devient plus que jamais un lieu de mémoire, un espace où le passé s'insinue puis s'impose au présent : « un passé qui ne s'est ni asséché, ni tari [...] il écrase la ville⁴ ».

Quelques pages plus tard, Mina et « la visiteuse » se rendent chez Lla Lbia pour l'interroger sur les mois qui suivirent les funérailles d'El Hadj, la mort de son fils El Habib et les circonstances de l'arrestation des membres de la cellule politique dont Zoulikha était membre : « cette « voix de Dame Lionne » s'est arrêtée en elle (...) ces voix persistantes et mouvantes de la mémoire...⁵ ».

Un deuxième monologue permettra à Zoulikha de relater l'interrogatoire qu'elle subit avant son arrestation ; le commissaire Costa sera un défi quasi

¹ *Ibid.*, p.81.

² *Ibid.*, p.82.

³ *Ibid.*, p.88.

⁴ *Ibid.*, p.95.

⁵ *Ibid.*, p.165.

quotidien pour elle. C'est leur rencontre qui lui permet de prendre une décision quant à son engagement : « il m'a délivrée, car il m'a poussée à décider, à partir en avant, à couper les entraves¹ ». Un peu plus tard, Zohra Oudai et Lla Lbia compléteront son récit avec leurs propres souvenirs.

Le troisième monologue de Zoulikha concerne son enfance ainsi que ses souvenirs de préadolescence. Elle revient également sur la naissance de son engagement politique suite aux événements de mai 45 qui l'ont poussée à rompre son union avec un officier de l'armée française qui ne voulait pas prendre parti.

Le temps chronologique refait encore une fois surface. Nous retrouvons Mina et son amie sur la route d'Alger. Elles s'arrêtent dans un petit village et celle qui n'est plus aussi « étrangère » introduit une analepse concernant cette fois, l'enfance de Mina « Souviens-toi, Mina, la première conversation que j'ai eue avec toi, il y a deux ans : tu avais résumé brièvement ta montée au maquis chez ta mère « toi, fillette de douze à peine !² ». Mina, celle qui a longtemps gardé le silence finit par s'introduire à son tour dans le réseau de transmission mnésique et relate sa dernière rencontre avec sa mère. Ceci annoncera l'ultime analepse concernant l'entourage de Zoulikha

Le roman prend fin avec le dernier monologue de Zoulikha où elle racontera sa mort. La fin du roman est en réalité le début de l'histoire: l'image d'un serpent qui se mord la queue transparait de la sphère temporelle. Les différents personnages emprisonnés dans un présent lacunaire effectuent un retour vers le passé. Se constitue dès lors, une chaîne mnésique où chaque personnage stimulera par ses souvenirs la mémoire des autres. La mémoire s'exalte, les souvenirs s'entrecroisent et un labyrinthe mnésique caractérisera l'écriture djébarienne:

[...] ces souvenirs me sont une pelote de laine emmêlés dans la paume ! Face à ces ombres, s'approcher à tâtons, ou faire détours, cercles, méandres et

¹ *Ibid.*, p.135.

² *Ibid.*, p.200.

rosaces, pour enfin regarder la source noire, maculée de boue, de cris gelés, de pleurs non taris...¹.

Dans *La Femme sans sépulture*, la mémoire individuelle est constamment mise en rapport avec la mémoire collective. Mais pour que cela soit possible, il semblerait qu'un choix précis doit être fait : la narratrice, réceptacle mnésique, devait avoir un lien avec Césarée et avec les femmes de la ville. Nous expliquons ce point par les propos de Maurice Halbwachs dans *La mémoire collective*,

Pour que notre mémoire s'aide de celle des autres, il ne suffit pas que ceux-ci nous apportent leurs témoignages : il faut encore qu'elle n'ait pas cessé de s'accorder avec leurs mémoires et qu'il y ait assez de points de contact entre l'une et les autres pour que le souvenir qu'ils nous rappellent puisse être reconstruit sur un fondement commun².

Il faut donc qu'il y ait des notions communes pour que la reconstitution de la mémoire s'accomplisse. Tout est donc lié : les souvenirs individuels ne sont pas indissociables de ceux du groupe ; bien au contraire, ils sont nécessaires à l'émersion de l'histoire de celui-ci. En racontant l'histoire de Zoulikha, les femmes de Césarée restituent une partie de l'Histoire de l'Algérie : l'histoire individuelle s'inscrit ainsi dans l'Histoire.

B-L'écriture de la mémoire, l'écriture tombeau :

Jacques Le Goff envisage l'activité mnésique comme une activité constante³. L'écriture en devient un support assurant sa pérennité et le passage du domaine auditif au domaine visuel⁴. L'intérêt que porte Assia Djebar à la mémoire orale des femmes qu'elle rencontre serait donc de nature historique, car l'écrivaine n'ignore pas que l'oralité, même si elle a permis la préservation du passé jusqu'à aujourd'hui, n'a pas le même poids que l'écriture. En effet, l'écriture selon l'historien et philosophe Michel de Certeau détient le pouvoir de retenir le passé quand l'oralité oublie et perd l'origine ; elle franchit également les distances tandis que « la voix » sauvage le limite à un cercle défini. Ainsi, l'écriture :

¹ *Ibid.*, p.32.

² Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, *op.cit.*, p.12.

³ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, *op.cit.*, p. 111.

⁴ *Ibid.*, p. 118.

(...) accumule, elle stocke les « secrets » de par deçà, elle n'en perd rien, elle les conserve intacts. Elle est archive. De l'autre, elle « déclare », elle avance « jusqu'au bout du monde » vers les destinataires et selon les objectifs qu'il lui plait- et cela « sans bouger d'un lieu », sans que se déplace le centre de ses actions, sans qu'il s'altère dans leurs progrès.¹

Assia Djebar écrit la voix, une voix qui risque de s'altérer avec le temps, voire de sombrer dans l'oubli si elle n'est pas fixée. La littérature devient alors l'espace idéale pour une telle entreprise. Elle offre un lieu asexué où la femme a autant sa place que l'homme. Elle n'a plus à se limiter au cercle qu'elle s'est formé pour transmettre sa voix. L'historien américain David Lowenthal parle justement de la différence entre héritage et histoire : « Tandis que l'histoire est ouverte accessible à tous, l'héritage, lui « limite ses messages à un groupe choisi dont il est la propriété privée. »². La mémoire en tant qu'héritage accède par l'écriture à l'immuabilité. Il n'est plus question de société qui réduit au silence, mais d'un espace fait pour démuseler et contenir.

Mais la littérature n'est pas seulement un espace idéal pour « l'écriture » de la mémoire féminine, elle est aussi celle de « l'écriture » des morts perdus en guerre. Salim Bachi le dit dans *Dieu, Allah, moi et les autres* : « Écrire des livres, c'est participer de ce mystère ancien qui vise à convoquer les ombres. Les morts enchainés aux vivants »³. Catherine Milkovitch-Rioux, professeure des universités en littérature contemporaine et responsable du programme « Écritures de guerre », établit justement ce lien: « l'histoire de cette guerre gravée dans les corps, parfois disparus, s'écrit sous les auspices de la littérature, qui en est littéralement le tombeau »⁴. Michel de Certeau, dans une même perspective, relève deux fonctions pour l'écriture qui s'articulerait autour de deux aspects : ethnologique/quasi religieux et *symbolisateur*⁵. Le premier permet d'envisager l'écriture comme un *rite*

¹ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, *op.cit.*, p.254.

² David Lowenthal, « La Fabrication d'un héritage » in Dominique Poulot (dir), *Patrimoine et modernité*, Paris, l'Harmattan, 1998, pp.107-127, p.107.

³ *Dieu, Allah, moi et les autres*, *op.cit.*, p.109.

⁴ Catherine Milkovitch-Rioux et Lila Ibrahim-Lamrous, *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, Presses universitaires, Blaise Pascal, 2005, p. 16.

⁵ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, *op.cit.*, p.139

d'enterrement introduisant la mort dans le discours. Le deuxième permet une ouverture au présent lui offrant un espace propre.

« Marquer » un passé, c'est faire une place au mort, mais aussi redistribuer l'espace des possibles, déterminer négativement ce qui est à faire, et par conséquent utiliser la narrativité qui enterre les morts comme moyen de fixer une place aux vivants¹.

Le passé devient sujet roi et l'écriture un tombeau. Néanmoins, de Certeau précise que contrairement à d'autres « tombeaux » artistiques ou sociaux, l'écriture de la mort dans un espace symbolique permet la mise en place d'un travail ayant pour objectif de créer « dans le présent une place (passée ou future) à remplir, un « devoir faire »². L'écriture libère le présent et permet aux vivants de trouver une place :

Nommer les absents de la maison et les introduire dans le langage de la galerie scripturaire, c'est libérer l'appartement pour les vivants (...) Une société se donne ainsi un présent grâce à une écriture historique. L'instauration littéraire de cet espace rejoint donc le travail qu'effectuait la pratique historique.

Écriture et oralité ont permis à l'auteure de libérer le présent en introduisant le passé dans un espace pouvant l'accueillir : « elle introduit la femme maghrébine et son corps, sa voix, sa mémoire, sa main et son œil, dans l'historiographie littéraire du Maghreb »³. Le livre devient en fin de compte un lieu de mémoire :

Les morts qu'on croit absents se muent en témoins qui, à travers nous, désirent écrire !

[...] Écrire, les morts d'aujourd'hui désirent écrire : or, avec le sang, comment écrire ?

[...] Les morts, eux seuls, désirent écrire, et dans l'urgence comme on a coutume de dire !

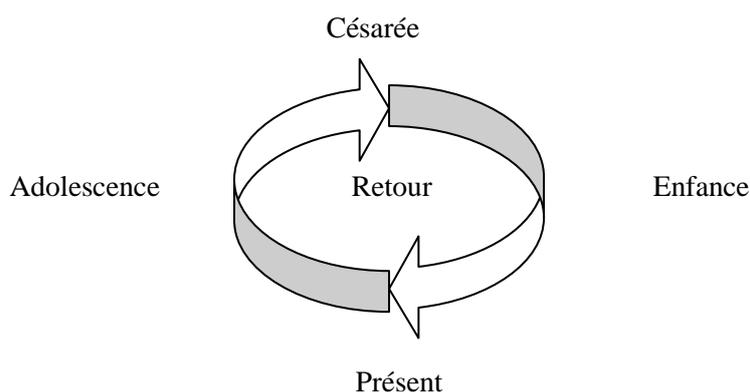
¹ *Ibid.*, p.140.

² *Ibid.*, pp.140-141.

³ Claudia Gronemann, « Autofiction-Nouvelle Autobiographie- Double Autobiographie – Aventure du texte : Conception postmodernes/postcoloniales de l'autobiographie dans les littératures française et maghrébine », *Les enJeux de l'autobiographie dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace- l'autobiographie postcoloniale -l'hybridité*, Études littéraires maghrébines, numéro 11, Paris : L'Harmattan, p. 103-123.

3-2-Nulle part dans la maison de mon père, un retour dans le temps :

Il s'agit là d'un roman intimement lié à la mémoire. La narratrice/auteure effectue littéralement un retour dans le temps en faisant de l'enfance et de l'adolescence les composantes maîtresses de son texte. Néanmoins, le temps, loin d'être linéaire, répond à une dynamique arachnéenne. En effet, une toile temporelle se tisse entre divers événements évoquant une représentation labyrinthique de la mémoire. Les souvenirs, à travers des détours et des bifurcations, n'affleurent pas de manière structurée et ordonnée mais le font de manière hétéroclite. Le roman est alors une véritable traversée temporelle, un balancement constant entre le présent de la narratrice et les différentes périodes de sa vie ; la ville devient une scène mnésique. L'axe pragmatique que nous n'avons pas eu l'occasion d'esquisser pour ce roman dans l'analyse transtextuelle, peut être résumé de la sorte :



Nulle part dans la maison de mon père est divisé en trois parties : *Eclats d'enfance*, *Déchirer l'invisible* et *Celle qui court jusqu'à la mer*. Afin de relever la fragmentation du temps dans le roman, nous nous limiterons qu'à la première partie.

La première partie du roman est intitulée «Éclats d'enfance» et c'est justement en éclats que vont apparaître les souvenirs. Le temps chronologique se rapporte au tout premier souvenir évoqué dans la diégèse : « Remonte en ma mémoire le souvenir d'une fillette de cinq ou six ans, lisant son premier livre : elle est arrivée en coup de vent¹ ». En lisant *Sans famille* d'Hector Malot, la narratrice/adulte revient sur ce moment de tristesse éprouvé par la petite fille qu'elle

¹ *Nulle part dans la maison de mon père*, p.20.

était en découvrant l'histoire du héros. Une sorte de prolepse relie le présent de la narratrice à l'évènement passé: elle devient observatrice de la scène mnésique :

La main scripteuse de la femme d'aujourd'hui ressuscite une fillette livrée à son premier chagrin échevelé. L'inscrit, avec un sourire d'indulgence, non devant son reflet plutôt devant celui d'un moi effacé, quoique écrit, qui me semble soudain fantôme¹.

Il est intéressant de voir qu'à certains moments, la narration passe du « je »/narrateur au elle/narré(e) ; une sorte de distanciation est mise en place par rapport au souvenir raconté :

Sans embrasser sa mère dans la cuisine ; elle a foncé dans la chambre parentale ; elle s'est jetée à plat ventre sur ce lit qui lui semble immense.²

Dans *La mémoire collective*, Maurice Halbwachs précise que les souvenirs les plus difficiles à restituer sont ceux qui ne se rapportent qu'à nous : « notre bien le plus exclusif, comme s'ils ne pouvaient échapper aux autres qu'à la condition de nous échapper aussi à nous-mêmes³ ». C'est en se sentant approché que le « Moi » tente de prendre ses distances.

Les larmes versées à la lecture de *Sans famille* en rappellent d'autres et une analepse externe est alors introduite ; elle concerne un évènement ayant lieu deux ans auparavant : « je n'ai pas plus de trois ans sans doute ⁴ ». Césarée réanime le premier chagrin que la narratrice connaît ; la perte de sa grand-mère paternelle:

Avant ces larmes, [...] les toutes premières, je me souviens, je les versées en flots inextinguibles avant mon entrée à l'école, dans l'antique cité familiale, [...] d'une course qui, dans ma mémoire, paraît encore ne jamais finir...⁵

L'image qui demeure présente dans son esprit est son envie de courir dans les rues de la ville, d'exorciser sa douleur. Elle habite son « Moi-peau ». *Nulle part dans la maison de mon père*, se rattache par conséquent à ce qu'on appellera la mémoire-

¹ *Ibid.*, p.31.

² *Ibid.*, p.20.

³ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, *op.cit.*, p.22.

⁴ *Nulle part dans la maison de mon père*, p.24.

⁵ *Ibid.*

peau. Le corps évolue en médiateur et permet la matérialisation des contenus psychiques du Moi:

Je cours, je sanglote, je crie à demi ou j'étouffe mes sanglots, des nœuds en moi se dénouent, s'exhalent par ma gorge, deviennent cours sauvage et débordé, sanglots mués en fleuve qui gronde par-dessous et n'en finit pas- lente puis violente, plaintive puis furieuse exhalaison¹.

Une autre analepse externe est insérée dans la narration et concernerait un souvenir associé cette fois à une tradition familiale. En effet, la narratrice se remémore les soirées d'été pendant le mois de Ramadan et durant lesquelles elle se levait avec sa cousine pour rejoindre le cercle des femmes pendant le *shor* : « *Enfant encore : ce doit être quelques étés après. [...], au milieu du rituel familial²* ». Ceci sera pour nous l'occasion de confirmer que la mémoire individuelle est indissociable de la mémoire collective chez Assia Djebar. En effet, les souvenirs personnels se retrouvent à un moment ou à un autre liés à la mémoire du groupe. Maurice Halbwachs considère que la mémoire collective est associée aux événements qui détenaient une place importante dans la vie d'un groupe et que nous appréhendons du point de vue de ce groupe³. Ceci confirme que la narratrice du roman est un être social dont les pensées et les actes entretiennent un rapport certain avec un groupe⁴. Même si elle se sent différente des autres, elle s'inscrit dans le « Nous » : « Dans ces maisons de vacances encombrées où nous nous sentions parfois à demi prisonnières⁵ ».

La narratrice repasse au temps chronologique, la lecture de *Sans famille*, pour reprendre encore une fois ses immersions temporelles. Elle évoque alors un épisode de sa vie qui l'a longtemps marquée et qu'elle n'a pu comprendre que des années plus tard ; le souvenir concerne son père : « Peu avant ce roman, *Sans famille*, qui me fit tant pleurer, j'ai eu entre les mains un autre livre⁶ ». Le livre dont il est question est un prix que la petite fille reçoit à l'école et qu'elle s'empresse de

¹ *Ibid.*, p.25.

² *Ibid.*, p.28-29.

³ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, *op.cit.*, p.14.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Nulle part dans la maison de mon père*, p.29.

⁶ *Ibid.*, p32.

montrer à son père quêtant une reconnaissance, un signe de fierté : « La fillette brandit le fameux livre de prix : « son prix d'excellence ». Enfin son père s'approche¹ ». Le souvenir reprend vie : « La scène se réanime tout à fait, cette fois sans larmes² ». Il s'impose au présent : « Je me vois habillée d'une robe blanche³ ». Pourtant la narration repasse au « elle » car quelque chose se produit avortant la rencontre du père et de la fille :

[...] elle a gardé en mémoire l'inattendue réaction du père : il a hoché la tête, il a lu, lui, le titre, il a eu ensuite, en direction de sa fille, un vague demi-sourire⁴.

Une prolepse expliquera la raison de cette réaction paternelle « elle aura huit ou neuf ans⁵ ». Ayant aperçu le titre du livre, une biographie du maréchal Pétain, le père, révolutionnaire dans l'âme, ne pouvait que rejeter ce qu'il considérait comme une attaque personnelle : « Ils ont fait exprès de choisir ce livre : moi seul alors, je n'étais pas « pétainiste »⁶ ». Ce souvenir confirme la complexité du rapport père/fille ; il semblerait que l'inexistence du dialogue entre les deux soit à l'origine de l'échec de l'identification de la fille au père. Le souvenir de la bicyclette, raconté quelques pages plus tard, confirme ce constat ; nous nous y sommes intéressée dans la première partie de notre travail.

La narratrice revient ensuite sur ses premières années d'école où elle rentrait en compagnie de son père. Le regard inquisiteur des hommes arabes semble affecter le comportement de ce dernier :

C'est à cause de ce public d'hommes de sa communauté (journaliers, artisans, chômeurs) qu'il ne tend plus la main. Un homme arabe, père de famille doit marcher seul, son regard posé sur ses enfants (en général mâles, mais je suis l'exception)⁷.

¹ *Ibid.*, p.34.

² *Ibid.*, p.32.

³ *Ibid.*, p.34.

⁴ *Ibid.*, p.36.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p.100.

La ville devient l'espace où la fille découvre son illégitimité spatiale au côté du père/homme: « Et si j'avais été un garçon ? [...] la démarche paternelle, dans ce cas, aurait-elle été la même ?¹ ».

« Éclats d'enfance » prend fin avec une dernière analepse assez significative qui concerne cette fois le premier souvenir de la narratrice : « j'aurai dix-huit mois² ». Dans la chambre parentale où elle dormait, elle se souvient avoir été le témoin auditif des ébats amoureux de ses parents. Se crée alors un sentiment de culpabilité et d'étrangeté : « le nourrisson qui se réveille [...] sait confusément qu'il est un intrus, qu'il est de trop³ ». Cet évènement constitue pour elle « le malaise originel », la toute première fois où elle ne se sent pas à sa place ; un sentiment qui ne la quittera plus. Ainsi, le voyage temporel dans l'enfance se termine par un retour au premier souvenir : la fin est le début. Nous pouvons en déduire que la mémoire chez Assia Djébar adopte un mouvement à la fois centrifuge et centripète qui éloigne l'être du centre mais finit par l'y conduire.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p.111.

³ *Ibid.*, p.112.

IV-Assia Djébar et Salim Bachi ou la dichotomie Passé/présent :

L'historien Jacques Le Goff considère que la distinction entre passé et présent constitue un élément fondamental de la conception du temps. Il ajoute, en s'appuyant sur les travaux de l'écrivain et théoricien politique italien Antonio Gramsci, que, généralement, une certaine coupure temporelle naît suite à un événement particulier devenant une sorte de marqueur de frontière entre passé/présent et avant/après¹. Dès lors, la connaissance du passé devient indispensable et transcrite des enjeux capitaux pour la mémoire collective : « Mais l'absence du passé *connue et reconnue*, la minceur du passé peut être source de graves problèmes de mentalité, d'identité collectives »². De plus, Jacques Le Goff insiste sur le fait que le passé individuel relatif à l'homme est différent du passé collectif inhérent à la société. Toutefois, il rappelle les propos tenus par le psychologue Paul Fraisse dans *Psychologie du temps* : « Nous traitons les événements que nous fournit l'histoire de notre groupe social comme nous avons traité notre propre histoire. D'ailleurs, l'une et l'autre se confondent »³.

Les deux auteurs de notre corpus laissent transparaître à travers leurs écrits deux points qui pourraient les rapprocher : l'écriture de l'Histoire à travers la fixation de la mémoire individuelle/collective et une interrogation sans cesse renouvelée du présent dans ses rapports avec le passé. Ainsi, chez Assia Djébar et Salim Bachi, les digressions temporelles concernent deux éléments. Le premier est commun chez les deux écrivains : il s'agit de l'enfance. Cette dernière semble être une des unités les plus récurrentes de leurs écritures mais s'inscrit dans la diégèse de manière fragmentaire. Le deuxième concerne l'Histoire : Assia Djébar fait souvent référence à la guerre de libération algérienne et Salim Bachi à la décennie noire; deux périodes ayant lourdement marqué l'Algérie. Ainsi ces deux générations se rejoignent de par le poids que représente le passé pour le présent; ils sont témoins de l'Histoire. Malek Haddad précise ce rôle dans *Le Quai aux fleurs ne répond plus* :

¹ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, *op.cit.*, pp.31-32.

² *Ibid.*, p32.

³ Paul Fraisse (cité par Jacques Le Goff dans *Histoire et mémoire*, *op., cit.*, pp.34-35).

Les écrivains n'ont jamais modifié le sens de l'Histoire, l'Histoire qui est assez grande dame pour savoir se diriger toute seule. Les écrivains, romanciers et poètes, les artistes en général, ne sont que des témoins et des épiphénomènes¹.

L'Histoire se développe dans l'histoire sur le modèle de la remémoration et de l'anamnèse. On assiste alors au retrait d'une temporalité linéaire qui laisse place aux temps vécus multiples. L'individuel s'enracine par conséquent dans le social et dans la souvenance². Ainsi, la mémoire acquiert au fil du temps plus d'importance, s'ensuit alors une fascination impérative du passé qui devient une source de questionnements : « A partir de l'homo sapiens, la constitution d'un appareillage de la mémoire sociale domine tous les problèmes de l'évolution humaine. »³. Jacques Le Goff précise que l'intérêt porté au passé s'explique par l'apport qu'il représente pour le présent et le futur ; en effet : «Faisons en sorte que la mémoire collective serve à la libération et non à l'asservissement des hommes»⁴.

La mise en relief d'un temps dans le récit est significative et dans une telle perspective le retour constant au passé ne peut que révéler une quantité non négligeable d'informations, un certain projet narratif : « Le passé n'est donc pas que passé, il est, dans son fonctionnement textuel antérieurement à toute exégèse, porteur de valeurs religieuses, morales, civiques, etc. »⁵. L'inscription du passé dans le roman devient également celle d'une quête à accomplir : « écrire » la mémoire, mais aussi une tentative de retour aux origines. Le voyage spatial accompagne alors le voyage mnésique.

¹ Malek Haddad, *Le Quai aux fleurs ne répond plus*, op.cit., p.38.

² Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, op.cit., pp.170-171.

³ André Leroi-Gourhan cité dans *Histoire et mémoire*, op., cit, p. 174.

⁴ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, op., cit, p.177.

⁵ *Ibid.*, p.37.

Conclusion :

Assia Djebar et Salim Bachi ont sciemment choisi l'espace/ville, car elle témoigne tangiblement des angoisses de l'homme contemporain ; ceci nous amène au prochain point de notre étude. Nous allons voir de quelle façon les deux auteurs insèrent une nouvelle dimension à la ville permettant un semblant d'ouverture et la manifestation d'une brèche diégétique : le rêve. En effet, nous étudierons la ville comme espace onirique et son rapport au voyage ontologique. Si le voyage introduit le déplacement, il le multiplie aussi et l'étend à d'autres sphères.

Chapitre 3 : Ville claustrale et voyage onirique

I-La ville comme espace claustral :

“C'est dans les prisons que l'idée de liberté prend le plus de force et peut-être ceux qui enferment les autres dedans risquent-ils de s'enfermer dehors.”

Jean Cocteau, *L'Impromptu*.

Assia Djebar et Salim Bachi optent pour des villes bien déterminées et y instaurent le mouvement comme maître mot. Pourtant, les différents personnages doivent également faire face à un espace considérablement marqué par sa fermeture. La ville génère un ensemble d'images carcérales et se révèle être un lieu oppressant. Ainsi, nombreuses métaphores de l'enfermement rendent compte de la complexité qu'implique l'appropriation de l'espace. Le confinement physique donne lieu à un confinement interne et une possibilité de fuite paraît improbable.

L'enfermement peut se manifester sous diverses formes: corporelle, psychique et sociale. S'opposant à l'idée que l'on peut se faire du voyage, il semble toutefois nécessaire à sa réalisation. Les deux thématiques sont récurrentes dans les œuvres étudiées et une richesse lexicale rend compte d'une dimension urbaine singulière offrant une lecture particulièrement prenante. Nous allons voir de quelle façon les auteurs injectent le vocabulaire de l'emprisonnement dans l'espace urbain et en font l'expression même d'une introspection forcée.

Commençons tout d'abord par les romans de Salim Bachi. Nous avons vu précédemment que le choix urbain de l'écrivain se porte, dans ses deux romans, sur deux villes spécifiquement sombres : Cyrtha et Carthago. Une lecture approfondie révèle une véritable dialectique de la claustration.

Dans *Le Chien d'Ulysse*, l'auteur nous décrit un lieu entouré par la mer et donc géographiquement isolé : « La ville ressemblait à une île perdue »¹. L'idée d'imperméabilité est implantée dans le décor urbain qui devient un territoire clos. Une certaine impétuosité fait de la ville un lieu inquiétant ; toujours sur ses gardes, elle repousse les attaques extérieures la menaçant et résiste de toutes ses forces :

¹ *Le Chien d'Ulysse*, p. 280.

*Cyrtha et la mer donnaient l'impression de s'assiéger du regard. La pierre résistait encore aux masses liquides en un hypothétique et vain combat, armada vouée au abîmes, drapée dans sa futur fierté de vaincue future. (...) La mer se livrait à d'incessants assauts qui se brisaient sur les remparts de Cyrtha*¹

Mais elle est aussi offensive et dangereuse : « Cyrtha dont les tentacules menaçaient le voyageur, l'aviateur et le capitaine au long cours. »². Il s'agit donc d'une ville coupée du monde et hostile envers toute tentative de pénétration extrinsèque.

Le roman foisonne de métaphores carcérales :

*«Plusieurs ponts relient les ravins entre eux, une toile infinie sur les habitants du Rocher, captif, emmurés dans le dédale de ses rues, enfouis dans les entrailles de ses venelles. »*³.

*« Dans Cyrtha, la femelle, enrégimentée, vit en cage »*⁴.

Tout dans Cyrtha rappelle la prison. Cette impression claustrale se confirme dans *Les Douze contes de minuit* : « les survivants déambulent comme des spectres dans cet immense cimetière clôturé de barbelés. »⁵. Les habitants font figures de détenus et la ville, celle d'une geôle. Cet aspect carcéral imputé à la ville Cyrtha ressemble à celui que donne Kateb Yacine à Constantine dans *Nedjma*:

*Écrasante de près comme de loin- Constantine aux camouflages tenaces, tantôt crevasse de fleuve en pénitence, tantôt gratte-ciel solitaire au casque noir soulevé vers l'abîme : rocher surpris par l'invasion de fer, [...], encerclé entre les quatre ponts et les deux gares, sillonné par l'énorme ascenseur entre le gouffre et la piscine, assailli à la lisière de la forêt, battu en brèche, terrassé jusqu'à l'esplanade où se détache la perspective des Hauts Plateaux,- cité d'attente et de menacé*⁶

Plusieurs espaces à Cyrtha renforcent cette idée du confinement : le commissariat, le café, l'hôpital et la discothèque Chems el Hamra.

¹ *Ibid.*, p.95.

² *Ibid.*, p. 96.

³ *Ibid.*, p.17.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Les Douze contes de minuit*, p.11.

⁶ Kateb Yacine, *Nedjma*, *op.cit.*, p.164.

Le commissariat évoque l'idée de la mouvance inane. Il rend compte de l'inutilité du déplacement ; on y retrouve des « poulets fatigués se traînaient dans les couloirs et bureaux, entre les tables et les chaises, n'importe où »¹. Il semblerait qu'« un mal incompréhensible »² déteigne sur les occupants du lieu leur imposant une mécanique de la récursivité. La vacuité de l'existence cause l'enlisement qui s'installe et l'espace devient un lieu d'errance : « Les abeilles, dans leurs ruches, accomplissent sans cesse leurs tâches d'insectes, distinguaient-elles la vie de la mort ? »³.

Nous retrouvons cet aspect de la ville également dans le café de Cyrtha où « des hommes hâves, en manque de sommeil, entraient dans se dandinant, (...) on pouvait suivre l'écoulement des passants, fleuve nonchalant qui avançait, louvoyait, flux emprisonné entre d'immenses pains de granit. »⁴. De ce point spatial, on pouvait réaliser que la physionomie de la ville rappelle celle d'une prison, les habitants y sont : « étranglés par un goulet rocheux. »⁵.

L'hôpital est également un point claustral. Il est décrit comme une : « Une forteresse enchâssée dans la roche, enclose entre de grands murs en pierre de taille. »⁶. En rendant visite à son ami Seyf, blessé par balle, Hocine décrit un endroit exigu :

*Plusieurs lits entouraient celui de Seyf, qui, allongé, méditait sur son état. Une odeur de sueur et d'enfermement imprégnait les murs, les draps, les vêtements des grabataires. Des relents d'urine rance refluaient par vagues des toilettes, portés par l'air vicié qui, inchangé depuis des décennies, circulait dans l'hôpital-prison.*⁷

Rien ne permet de percevoir une once de liberté. Chaque parcelle du bâtiment étouffe et les hommes y sont plus proches de la mort que de la vie. Il s'agit d'un univers plongé dans les ténèbres, enclos dans la citadelle où : « la lumière du

¹ *Le Chien d'Ulysse*. p.169.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, 172.

⁴ *Ibid.*, pp.174-175.

⁵ *Ibid.*, p.175.

⁶ *Ibid.*, p. 65

⁷ *Ibid.*, pp. 203-204.

jour n'atteignait pas les corps ensevelis, n'apaisait pas les visages assombris par la douleur et la clausturation. Mâchoires anguleuses. Corps tendus. Proches du gouffre. »¹. Ainsi, l'hôpital incarne de manière canalisée la situation globale de la ville : « Les murs n'avaient pas été repeints depuis dix ans. Sous la mince couche de plâtre affleurait la pierre centenaire, rugueuse, taillée dans le roc, qui conférait aux lieux une dimension carcérale »². Rien dans Cyrtha n'évoque la possibilité d'un futur réjouissant puisque même l'hôpital, censé être lieu de guérison, est d'une morbidité angoissante.

La discothèque est, à son tour, un lieu de captivité puisque Hocine se voit déposséder de sa liberté de déplacement. D'abord fouillé de la tête aux pieds, il est ensuite littéralement « happé par le maelström humain »³ qui l'entraînera à l'intérieur des lieux. Il y rencontre le général Smard, figure prééminente de cet espace fermé et devra converser avec lui :

« — *Je suis charmé, dis-je, prêt à me lever.*

— *Restez assis ! ordonna-t-il.*

*J'obéis. »*⁴

Par la suite, Hocine fera la connaissance de Narimène et en essayant de la retrouver sur la piste de danse, verra ses mouvements entravés : « Les hommes opposaient une résistance à ma progression. Ils formaient une chaîne dont les maillons soudés refusaient de se détendre. Marchant en crabe, je jouais des coudes pour la rejoindre. »⁵. Le protagoniste se retrouve alors impliqué dans une dispute qui entraînera la mort d'un homme. Menacé par les compagnons de ce dernier, Hocine tente de fuir l'espace dangereux :

Les hommes, armés, me talonnaient. Ils voulaient m'assassiner. Je trébuchais contre une marche. Hérissée d'écume acérée, la vague déferla sur moi. Je me

¹ *Ibid.*, p.204.

² *Ibid.*, p.206

³ *Ibid.*, p. 255.

⁴ *Ibid.*, p. 259.

⁵ *Ibid.*, p. 266.

*débat, je ressentis une grande tristesse, un abandon de toute volonté. J'allais mourir.*¹

Cyrtha est donc une ville-prison et les différents personnages du roman en sont captifs. Elle devient synonyme d'oppression, d'isolement et de résignation:

*(...) trainant dans son sillage la colère d'un peuple d'esclaves, outre sur le point d'exploser, n'espérant plus que le couteau, la balle du terroriste ou du bourreau qui libèrerait enfin la dévastation amassée au cours des siècles.*²

Une aliénation à la fois physique et psychique introduit un mal-être violent et pousse les protagonistes à la dérive. Le processus d'appropriation de l'espace annonce alors l'irruption de l'errance comme seule perspective concevable.

Cette vision de la ville se manifeste de nouveau dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*. Même si Sindbad se déplace fréquemment de ville en ville, seule Carthago perdure réellement. Nous avons constaté précédemment que le protagoniste ne réussit à s'extirper partiellement de cet espace urbain et ce, en dépit de toutes ses tentatives. Au bout de son voyage, il retrouve inéluctablement Carthago. La raison de cette incapacité à quitter le lieu reviendrait selon nous au pouvoir que détient la ville et à son assujettissement. De même que Cyrtha, elle génère tout un réseau de figurations carcérales.

L'un des éléments introduisant cette dimension de la détention est le port où Sindbad rencontre l'homme appelé le Dormant :

*Le port ressemblait à une prison. Le regard ne rencontrait que des barreaux à perte de vue. Il fallait sortir de cette cage ! (...) il ne restait plus que la chaleur infernale sous un soleil atroce. Pourtant, il fallait avancer, sortir de cette marmite, gagner les hauteurs*³

Au fil des pages, Carthago sera assurément liée à l'enfermement et ses habitants apparaissent comme des spectres sans aucune ambition, dépossédés de toute capacité de réactivité : «on leur avait supprimé âme et conscience ; on les avait tyrannisés, terrorisés comme des rats de laboratoires ; on les avait exterminés à de

¹ *Ibid.*, p. 268.

² *Ibid.*, p.224.

³ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.25.

nombreuses reprises en leur incluant les pires venins. »¹. Il s'agit là d'un univers qui se referme comme un piège minutieusement préparé. Sindbad le comprendra bien vite et réalisera après la mort de Vitalia que la ville ferait pour lui un sépulcre exemplaire : « Carthago ferait une merveilleuse tombe, un monastère, un immense asile psychiatrique, une prison à ciel ouvert, que sais-je, le cul du monde »².

Carthago est donc d'essence carcérale, un espace particulièrement marqué par l'enfermement. Même si elle laisse le protagoniste parcourir le monde, elle le domine psychiquement et l'emprisonne de l'intérieur. Elle se fixe comme un présupposé qui exige une adaptation. Confrontant le voyageur à sa propre intériorité, elle le pousse vers une introspection avortée. C'est bien là tout le pouvoir de cet espace urbain : se sentir « nulle part » partout où l'on va.

Salim Bachi n'est pas le seul à user, dans ses textes, du lexique de l'enfermement. En effet, Djébar, aussi, s'intéresse à cet aspect étouffant de la ville, cet espace où « tout est codé, préétabli »³. Toutefois, c'est vers une optique différente qu'elle préfère focaliser le regard : celle de l'oppression des femmes dans une société patrilinéaire.

Les textes de la romancière traitent fréquemment de la dimension du corps féminin évoluant dans un espace où il est considéré comme « singulier ». Sans la tenue traditionnelle, il est perçu comme « nu » et donc comme une subversion de l'ordre naturel des choses : la femme ne peut évoluer dans l'espace à la manière de l'homme et doit se plier à l'enfermement tel qu'il est imposé par les valeurs de la société masculine. Ainsi, un regard différent est porté au monde extérieur qui, en dépit de son ampleur, reste tout de même inaccessible : « dans ces médinas d'autrefois, il y a trop de corps de femmes entassées, elles qui ne sont assoiffées que du dehors, de cet espace qui leur demeure interdit »⁴.

Une réelle isotopie de la claustration ponctue l'écriture djébarienne rendant compte d'une souffrance propre aux femmes :

¹ *Ibid.*, p.241.

² *Ibid.*, p. 158.

³ *Nulle part dans la maison de mon père*, p.134.

⁴ *Ibid.*, p.30.

«[...] monde chuchotant de dames, jeunes ou moins jeunes, mais toutes cloîtrées, invisibles au monde de la rue¹».

« Cette contrainte du voile abattu sur le corps et les bruits raréfie l'oxygène même au personnages de fiction.² »

« [...] corps prisonniers, mais des âmes plus que jamais mouvantes³ ».

Les seuls déplacements effectués sans le mari, nous l'avons vu précédemment, se font en compagnie d'enfants : « Toute jeune femme, enveloppée de pied en cap dans un voile de satin blanc, a besoin d'un enfant pour aller rendre quelques visites »⁴. Par conséquent, seuls le voile ancestral et la caution apportée par l'escorte de l'enfant permettent, dans un premier temps, d'accéder à l'espace ville en tant qu'espace du « dehors » ; le terme « fantômes voilés »⁵ utilisé par l'auteure dans *Ombre Sultane* rend compte de l'existence/non existence des femmes dans l'espace extérieur.

La narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* ne cessera donc de constater cette iniquité spatiale et l'éprouvera à son tour : « Enfermées comme internes durant l'année scolaire, puis, l'été, séquestrées comme nos mères : rien ne change pour nous de toute l'année, hélas ! »⁶. Elle rencontre au pensionnat des femmes qui, une fois à l'intérieur, se défont vélocement de leur vêtement/entrave : elles quittent l'espace extérieur de la ville pour rejoindre l'intériorité/émancipatrice que représente l'école.

[...] la blouse bleue obligatoire [...] pour nous musulmanes, restait a contrario le signe prometteur d'un futur dévoilement de notre corps nubile⁷. [...] être externe, pour une collégienne musulmane de la ville [...], exposait, tout au long du cheminement à l'école, au risque quotidien de menus incidents, au point

¹ *Ibid.*, p. 230.

² *Femmes d'Alger dans leur appartement*, p.8.

³ *Ibid.*

⁴ *Nulle part dans la maison de mon père*, p.30., p.14.

⁵ *Ombre sultane*, p.82.

⁶ *Nulle part dans la maison de mon père*, p.196.

⁷ *Ibid.*, pp.162-163.

qu'elles craignaient de se retrouver définitivement séquestrées ! [...] ces externes, finissaient par nous envier, nous, les internes¹.

Le pensionnat devient un espace d'entre deux, clausttral certes, mais libérateur il permet aux jeunes filles de quitter leur haïk pour mettre la tenue officielle « la blouse ». Par ailleurs, le demi-enfermement qu'il représente est apprécié puisqu'on y échappe aux interdits familiaux : échanger une petite prison contre une grande : « j'échangerai cette prison, mon Dieu assez vaste, contre une autre, toute rétrécie² ».

Un personnage incarne parfaitement cet entre-deux: Farida

Elle devait traverser toute la ville sous un voile de laine (pas même de satin et de soie, comme ma mère au village). Elle adoptait la manière de cachez son visage des paysannes, c'est-à-dire on n'y voyait que d'un œil [...], même en pleine chaleur, Farida devait garder ses chaussettes de laine à ses pieds³

Farida voit donc son corps « masqué », voire même déformé, car l'enfermement qui lui est imposé change littéralement son apparence et lui donne « l'allure d'une quasi-sexagénaire à cause de ce voile de vieilleur qui alourdissait sa silhouette. »⁴, « un air de prolétaire alourdie »⁵, une sorte de « fantôme éborgné »⁶. L'auteure évoquera l'image d'un corps englouti par un déguisement imposé « pour affronter la rue en anonyme »⁷.

La possibilité d'aller à l'école même couverte de la tête aux pieds reste tout de même une victoire : « Elle retrouvait là une véritable respiration lorsqu'elle se préparait à entrer en cours »⁸. C'est donc à l'intérieur de l'internat, un lieu fermé, un « harem »⁹ que Farida retrouve une certaine liberté. En effet, la pénétration dans la salle de cours est comparée à celle d'un « royaume » où « elle allait apprendre,

¹Ibid., p.167.

²Ibid., p.164.

³Ibid., p.169.

⁴Ibid., p.170.

⁵Ibid., p.175.

⁶Ibid.

⁷Ibid., p.172.

⁸Ibid., p.173.

⁹Ibid., p.60.

écouter, réfléchir, sentir l'émulation autour d'elle.»¹. L'instruction devient l'ombilic de la libération féminine. Ce point rappelle l'apport de la lecture pour la narratrice puisque c'est ce qui lui a permis de dompter « sa marginalité ».

Cette liberté acquise grâce à l'école évoque également Zoulikha, l'un des personnages-femmes de *La Femme sans sépulture*. Fille d'un cultivateur assez aisé, elle a obtenu le certificat d'étude à l'âge de quatorze ans ce qui lui a valu d'être « la première fille musulmane diplômée de la région »². Dès lors, nous apprendrons qu'elle était une exception parmi les femmes de sa ville puisque, à l'instar de la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, elle circulait dans la ville comme une « Européenne », soit sans voile. Cette différence la fait passer pour « une anarchiste ». Nonobstant, elle finit par se voiler suite à son troisième mariage avec El Hadj Oudai : « Elle a accepté, semble-t-il aisément, cette fois de « se voiler », mais certainement pas par attitude conservatrice. »³.

Zoulikha finit par prendre les armes et rejoindre les maquisards. Respectée et soutenue par ses compagnons, elle a su se frayer un chemin à travers un monde principalement masculin et particulièrement clos. Toutefois une remarque s'impose : « si elle était née homme, elle aurait été général chez nous, comme chez bien d'autres peuples, car elle n'a jamais craint quiconque et elle aimait l'action »¹. La pénétration de l'espace fermé que représente le groupe masculin n'est à priori que partielle, mais assez suffisante pour devenir « visible » et « reconnue » par « l'autre/homme ».

Si Zoulikha est décrite dans le roman comme étant la seule femme à s'être envolée, une réelle quête de libération accompagnera tous les autres personnages. Les deux romans de l'auteure établissent une certaine évolution de la forme de claustration qu'éprouvent les femmes. L'enfermement physique entraîne l'enfermement intérieur et l'appropriation de l'espace devient une source de frustration mais aussi un objectif à atteindre impérativement : « Ne plus se sentir un

¹ *Ibid.*, p.174.

² *La Femme sans sépulture*, p.19.

³ *Ibid.*, p.22.

grain de poussière dans un des cachots du monde, un pou enfoncé dans quelque encoignure »².

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la narratrice « continuera de chercher à embrasser l'espace libre, la mutation, l'élargissement de l'horizon. Elle ne peut le faire alors que hors yeux de son père. »³. Elle découvre Blida puis Alger et c'est dans cette dernière que la mutation de son enfermement s'effectue. Désormais libre de se déplacer dans l'espace du dehors, c'est une autre forme de claustration qu'elle devra affronter et qui deviendra un véritable point claustral ; il s'agit de son silence: « Je me suis engloutie à force de m'être tue. Tue ? Disons « emmurée » ! Devant le fiancé-époux ? Devant les autres, mais quels autres ? »⁴. C'est la parole étouffée qui devient le véritable espace/prison :

*(...) une parole menue, basse, envahit la fille ainée de Zoulikha, dans l'étirement de son insomnie. Elle parle sans s'arrêter, pour elle seule. (...), germa en elle cette parole ininterrompue qui la vide, qui parfois, la barbouille, mais en dedans, comme un flux de glaire qui s'écoulerait sans perte (...).*⁵

Ainsi, les deux romans rendent compte de l'importance attribuée à la « verbalisation ». La voix évolue en un motif récurrent dans l'univers diégétique de l'auteure et sa libération en devient l'objet : « tu te faisais roide au-dehors, bouillonnante en secret, et tous tes romans, tes poèmes, tes paroles de solitaire, séchées sur le papier, ne furent que des remèdes dérisoires, fuites qui ne s'avouent pas »⁶. La ville devient un espace de parole permettant au discours féminin d'incarner l'univers intérieur des personnages ainsi que le sentiment d'enfermement qui les habite. Il sera alors question d'émergence de plusieurs voix, étouffées jusque là, qui transpercent les remparts de leur mutité pour se faire écouter. Nous reviendrons sur ce point un peu plus tard dans l'analyse.

¹ *Ibid.*, p. 81

² *Ombre Sultane*, p.26.

³ *Nulle part dans la maison de mon père*, p.444.

⁴ *Ibid.* p.448.

⁵ *La Femme sans sépulture*, pp.63-64.

⁶ *Nulle part dans la maison de mon père*, p.449.

La ville serait donc partiellement hostile et se présente comme un lieu où se met en place une mécanique d'emprisonnement poussant l'individu à trouver un moyen efficace pour faire face à sa claustration. Elle représente le matériau central d'une écriture pénétrante, laissant transparaître un malaise profond lié à l'ensablement des personnages qui tentent tant bien que mal de résister à l'annihilation menaçante de l'espace urbain. La ville prend l'allure d'un psychisme annonciateur qui projette son être.

II-Le rêve dans la ville ou le voyage onirique :

Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence.

Gérard de Nerval, Aurélia.

Si la ville est un espace carcéral, elle permet aussi la constitution d'un espace onirique. Perçu comme seul moyen de se dérober à l'enfermement, le rêve apporte une certaine délivrance. Dans les différents romans étudiés, les divers personnages oscillent entre deux mondes : extérieur et intérieur. Nous pensons que le rêve, à travers la succession du sommeil et de l'éveil, crée une sorte « d'entre-deux » assurant le passage d'un monde à l'autre. Nous nous sommes donc intéressée au motif du rêve et ses multiples connexions, avec rêverie notamment, à dessein de révéler une esthétique spécifique liée au voyage onirique. Nous allons voir que le rêve est un véritable *topos* romanesque pour les deux auteurs et qu'il assure un certain équilibre narratif.

1-Quelques définitions :

Pour Sigmund Freud, le rêve est un acte psychique et significatif. Il est considéré : « comme un substitut de tout le contenu sentimental et intellectuel des associations d'idées »¹. Il s'articule autour de deux genres de contenus : manifeste et latent. Le premier concernerait la restitution du rêve tel qu'il s'est présenté au rêveur ; le deuxième s'intéressait à ce qui l'a provoqué. Freud évoquera alors trois types de rêves :

1-Les rêves clairs et raisonnables qui puisent dans notre vie psychique consciente et ne frappent pas singulièrement l'imagination.

2- Les rêves raisonnables, mais dont le sens peut interloquer en raison de l'absence de rapports évidents avec les préoccupations du sujet.

¹ Sigmund Freud, (1899) (1925), *Le rêve et son interprétation*, op.cit., p.16.

3-Les rêves qui manquent à la fois de sens et de clarté : « incohérent, obscurs, absurdes »¹.

Le Dictionnaire des symboles présente un autre classement résultant de recherches analytiques, ethnologiques et parapsychologiques :

- 1- Le rêve prophétique ou didactique souvent imputé à une source divine. Il est considéré comme une mise en garde partiellement déchiffrable liée à un évènement important.
- 2- Le rêve initiatique (comme celui du chaman), permettant l'accès, par un voyage imaginaire, à un autre monde révélateur de nouvelles connaissances.
- 3- Le rêve télépathique établissant une connexion entre la pensée et les sentiments de personnes ou de groupes distants.
- 4- Le rêve visionnaire : qui transporterait selon Cobin dans *le monde imaginal* et qui diffère du présage pour revêtir le sens de vision.
- 5- Le rêve pressentiment qui permet d'entrevoir une possibilité parmi tant d'autres.
- 6- Le rêve mythologique qui fait référence à des modèles mythiques et transcrivent une angoisse intrinsèque et universelle.
- 7- Le rêve éveillé : effectué à l'état de veille :

*(...) le songe gagne imperceptiblement le sujet et engendre un certain oubli ou bien un souvenir dont le contour se transfère à un plan de la conscience qui ne peut pas l'accueillir. Le songe devient donc germe d'obsession, de changement de la réalité. (...) à l'endroit où la conscience et l'âme entrent en symbiose, il devient forme de création.*²

Le rêve aurait alors de nombreuses fonctions. Il procurerait à l'homme un certain équilibre, assurerait son maintien et ferait office d'exutoire aux pulsions endiguées ; sa fonction sélective apaiserait la vie consciente. Le rêve permettrait également l'émersion des problèmes à résoudre et allude à des solutions. Il fournirait des informations sur l'état psychique du rêveur ainsi que sa situation

¹ *Ibid.*, P.19.

² Maria Zambrano, (citée par J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.* art. « Rêve », p. 811).

existentielle ; il serait « souvent une image insoupçonnée », « révélateur du moi et du soi »¹. En d'autres termes, il constituerait un mode d'expression par le symbole : « il manifeste aussi la nature complexe, représentative, émotive, vectorielle du symbole² ». Le rêve possède des particularités cognitives laissant entrevoir une mise en images de la psyché humaine.

Dans la majorité des cas, le rêve introduit, selon Freud, une transposition liée généralement à un désir refoulé :

La réalisation du désir s'exprime parfois dans le rêve d'une manière indirecte. Il est nécessaire alors, pour rétablir la vraie pensée du dormeur, d'ajouter l'anneau qui manque à la chaîne ; c'est le premier pas dans la voie de l'interprétation du rêve.³

Carl Gustave Jung établit un rapport entre le rêve et le monde intérieur du rêveur :

Une porte étroite, dissimulée dans ce que l'âme a de plus obscur et de plus intime, elle ouvre sur cette nuit originelle cosmique qui préformait l'âme bien avant l'existence de la conscience du moi et qui la perpétua bien au-delà de ce qu'une conscience individuelle n'aura jamais atteint. (...) Nous pénétrons dans l'être humain profond, plus, plus général, plus durable, qui plonge encore dans le clair-obscur de la nuit originelle... C'est de ces profondeurs, où l'universel s'unifie que jaillit le rêve.⁴

Nous retrouvons ce lien dans la symbolique du rêve qui incarne : « l'aventure individuelle, si profondément logé dans l'intimité de la conscience qu'il échappe à son propre créateur, le rêve nous apparaît comme l'expression la plus secrète et la plus impudique de nous-mêmes⁵ ». Le psychiatre et psychanalyste Roland Cahen s'intéressera alors au rêve comme l'expression d'une activité mentale qui accompagne notre vie diurne que cela soit sur un plan biologique ou spirituel : « le rêve exprime les aspirations profondes de l'individu et, partant, sera pour nous une source infiniment précieuse d'informations de tous ordres »⁶.

¹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit. art. « Rêve », p. 812.

² *Ibid.*, p.809.

³ Sigmund Freud, *Le rêve et son interprétation*, op.cit., p.22.

⁴ Carl Gustave Jung, *L'âme et la vie*, Paris, Édition Buchet/Chastel, 1963, p.71.

⁵ Frédéric Gaussen, cité dans J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit. art. « Rêve », p. 809.

⁶ Roland Cahen, cité dans J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit. art. « Rêve », p. 810.

Nous envisageons le rêve, dans le contexte de notre analyse, comme un onirisme découlant de l'état de sommeil et entretenant des rapports très étroits avec l'état de veille : « Le discours intérieur, le souvenir, le fantasme, l'hallucination ainsi que la figure du double sont, dans ce sens, des aspects et des signes intimes d'un état second du personnage¹ ». Le réel et le fantasme se rejoignent pour exalter la propriété onirique des romans étudiés. L'écriture des deux auteurs se déclinera sur le modèle du rêve.

Avant de procéder à l'analyse, nous allons toutefois établir une distinction entre rêve, rêverie, fantasme et ce dans un souci de clarté terminologique. En effet, il existe bel est bien une différence entre les différents termes. Le rêve est tributaire du sommeil (sujet inconscient), alors que la rêverie s'effectue indépendamment de ce dernier (sujet conscient) : en d'autres termes, la rêverie concerne l'état d'éveil. Gaston Bachelard apporte la même distinction en affirmant que l'élément différenciant rêve et rêverie est : « l'intervention possible de la conscience dans la rêverie² ». Vincent Jouve, chercheur en théorie de la littérature, rapproche, quant à lui, la rêverie de la lecture :

(...) rêveur éveillé et lecteur ont une même perméabilité aux productions fantasmatiques. Se situant tous deux entre la vigilance extrême de l'individu actif et la vigilance minimale du dormeur, ils sont dans un état contemplatif, proche du repli narcissique, qui favorise l'émergence de l'imaginaire.³

Enfin, le fantasme est, selon le *Vocabulaire de la psychanalyse*, « un scénario imaginaire où le sujet et présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient. »⁴.

¹ Khalid Idouss, *Le Rêve dans le roman marocain de langue française les labyrinthes de la vie intérieure*, Paris, l'Harmattan, 2002, p.11.

²Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*. [En ligne], 1968 disponible sur : http://classiques.ugac.ca/classiques/bachelard_gaston/poetique_de_la_reverie/poetique_de_la_reverie.pdf, (consulté le 4 mars 2015), p.19.

³ Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, Éditions Presses universitaires de France, 2001 (1992), p. 80.

⁴ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Éd. PUF, 1988 (1967), p.152.

2-Des personnages entre rêve et réalité :

Souvent, les différents personnages du roman se déplacent dans l'espace urbain en étant en quelque sorte dans l'ailleurs. À travers le rêve et la rêverie, ils peuvent avoir accès à un monde qui se meut en parallèle avec le monde réel évoqué dans la diégèse. C'est ce voyage constant entre réalité et onirisme qui permet, dans l'intrigue, l'existence de figures intéressantes telles que celles du double, du fantôme, du fou ou de l'enfant égaré dans les méandres du temps. À mi-chemin entre le rêve et l'hallucination, les protagonistes éprouvent des expériences nouvelles chargées de vérités insoupçonnées : le rêve serait une clé pour identifier les fixations de l'homme, une matière interprétable pour décrypter et analyser ses préoccupations. Nous allons donc essayer de repérer les éléments liés à l'onirisme dans les textes et tenter de les éclaircir.

2-1-L'onirisme cyrthéen :

« Il rêve. Il se balade. Dans les rues circulaires de Cyrtha. (...) Elle vieille, elle veille sur leurs nuits, leurs songes. Elle exerce sur leurs vies une emprise implacable. »¹

Commençons tout d'abord par *Le Chien d'Ulysse*, Cyrtha est l'exemple même de l'oscillation constante entre rêve et réalité : « Sur cette sage parole, je fermai les yeux et accueillis entre mes bras le sommeil, ce doux compagnon. Je rêvais... »². Cyrtha déteigne considérablement sur ses habitants qui la considèrent même comme « la cité de cauchemars »³. Souvent la rêverie est déclenchée par la ville : « ne distinguant plus où prenait source mon effroi, dans la ville me circonvenant avec des préoccupations de rapaces, légère, voilée, tournoyante »⁴. Au fil de ses pérégrinations, la ville s'impose comme d'essence onirique : « Cyrtha commençait à m'absorber, (...) le rêve menaçait de m'emprisonner. Impossible de m'en défaire. Impossible de briser les miroirs. »⁵. Ainsi, le rêve est profondément

¹ *Les Douze contes de minuit, op.cit.*, p.23.

² *Le Chien d'Ulysse*, p.130.

³ *Ibid.*, p.179.

⁴ *Ibid.*, p. 180.

⁵ *Ibid.*, p. 169.

connexe à l'espace urbain et se décline comme une composante maîtresse de son exploration.

L'une des locomotives de la rêverie et de la tendance au rêve est la fatigue. Le manque de sommeil fait vaciller l'esprit du voyageur et influence son degré de conscience : « fatigué par une nuit irréelle »¹, « je fatiguais...ma cervelle s'écoulait par mes narines. »². La fatigue, par son omniprésence, perturbe l'état des protagonistes qui, au fil de la narration, ont de plus en plus de difficulté à distinguer réalité et rêve. Le voile entre les deux mondes se volatilise progressivement conduisant Hocine et les autres personnages vers une errance à caractère onirique :

*Je me demandais si je n'avais pas rêvé [...] Deux hypothèses s'opposaient dans mon esprit. La première, l'invention pure et simple, au mieux le cauchemar, au pire le délire. La seconde, la vérité stricte, parfaite, méditée, et accomplie dont nous étions les rouages infimes*³.

Hocine n'est donc pas le seul à connaître cet état d'entre-deux. En effet, tous les personnages du roman vivent, à un moment ou à un autre, l'expérience onirique ; nous allons en citer quelques-uns.

Ainsi, son professeur de littérature, Ali Khan, se trouve souvent happé par la rêverie à l'évocation de sa sœur morte quelques années auparavant. Cet événement traumatisant subtilise une partie de sa conscience et le condamne à dériver à travers des songeries régulières. L'un des éléments générant cet état est la lecture d'un journal intime, à la suite de laquelle il ne peut que suivre les flâneries de son esprit : « Il vit un train entrer en gare et cette arrivée évoqua pour lui d'autres arrivées, des départs aussi. Il se revit au bord d'une plage (...) sa sœur de six ans l'accompagnait. »⁴. En d'autres termes, le souvenir déclenche le rêve.

Par ailleurs, la situation dans laquelle se retrouve Ali excite les rêveries de sa femme, Amel, qui pense à lui, aux souvenirs qui le préoccupent mais qui se voit fantasmer sur un autre homme : Mourad l'ami de Hocine.

¹ *Ibid.*, p. 171.

² *Ibid.*, p. 174.

³ *Ibid.*, p.173.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

Ses joues, lisses, allongées, dessinent un visage, le sien, dont je ne pourrai me défaire. (...). Le temps s'immobilise. (...). Je l'embrasse, il ferme les yeux comme une femme. Sa langue coule en moi et me livre en feu. Je revois Mourad sous l'horloge. Il offre une pièce à un mendiant. Il fume¹.

Mourad, à son tour, rêve d'elle : « il se sent léger, puis ses gestes s'enlisent, ses pensées aussi. Mourad s'abîme dans une rêverie »². Ainsi, le désir donne lieu au rêve et à la rêverie. Cependant, l'une des conditions qui semblent nécessaires à leur réalisation est une certaine isolation du monde réel. En effet, il semblerait que la présence d'un autre entrave l'onirisme; dans le cas de Mourad c'est l'arrivée de Hocine qui mettra un terme au fantasme. C'est donc dans une sorte d'absence que l'esprit accède au monde onirique : « Mourad, silencieux, me contraignait à la réserve. Je ne souhaitais pas le distraire dans ses songeries³ ».

Au côté de la fatigue, du souvenir et du désir, un autre élément provoque l'état onirique : la prise de psychotropes : « Je m'assis et commençais à fumer avec eux. (...) j'aspirais une longue bouffée du truc⁴ ». Opium, cocaïne, haschich... introduisent, également, dans la narration, un rôle significatif puisqu'ils permettent aux personnages de tenter d'échapper à l'espace cyrthéen et d'endurer une existence éprouvante.

L'opium est tour à tour une «divinité», un «dieu», une «idole», un «maître»; l'opiomanie un culte avec ses rites, ses mystères, ses accessoires, sa symbolique. Si la fumerie est inmanquablement comparée à une chapelle, à un temple ou à un autel, l'opium en est «le Dieu» [...] Objet d'une mystique étonnante, vénéré, exalté, l'opium s'est annexé le langage sacré traditionnel. La fumerie est un lieu saint, une liturgie dont les aiguilles, les pipes et la lampe sont les instruments indispensables⁵.

¹ *Ibid.*, p. 68.

² *Ibid.*, p. 39.

³ *Le Chien d'Ulysse*, p.131.

⁴ *Ibid.*, p.287.

⁵ Arnould Liedekerke , *La belle époque de l'opium : anthologie littéraire de la drogue de Charles Baudelaire à Jean Cocteau*, (cité dans Ami-Jacques Rapin, « Notes sur la technique de la fumerie de l'opium ». [En ligne], disponible sur : <http://docplayer.fr/12038253-Notes-sur-la-technique-de-la-fumerie-de-l-opium-1.html>, (consulté le 24 novembre 2016), p.08).

Il est donc possible de noter un certain intérêt narratif pour les psychotropes puisqu'ils offrent aux protagonistes la possibilité de s'arracher à leur réalité : « Le shit commence à m'absorber »¹. Nous retrouvons aussi cette présence narrative singulière dans *Nedjma*. Ainsi, Kateb Yacine fait vivre à différents personnages l'expérience de la rupture momentanée avec la réalité. Rachid, l'un des principaux protagonistes du roman, quitte par exemple un instant la ville réelle grâce au haschich pour rejoindre un espace hallucinatoire où il se réfugie.

–C'est du vrai venin de scorpion, fait pour nos cœurs noirs.

*[...] Rachid fut invité le premier, selon les règles. Il aspira sans crainte, faisant encore grésiller les petits points noirs, [...]*².

Se déclenche pour lui une immersion d'ordre temporelle. Le haschich lui offre la possibilité de se réfugier dans sa mémoire et de retrouver son enfance. Son esprit se libère alors et le contrôle lui échappe :

Rachid n'entendait plus sa voix ; il nageait dans le calme profond de la mémoire, gouailleur, indifférent. Les paroles s'échappaient en feux d'artifice dont il était le premier à s'étonner, mais il ne les entendait pas jusqu'au bout, parlant vite, s'embrouillant et se débrouillant au hasard, sans faire ouf, avec une étourdissante facilité qui l'entraînait toujours au delà, bien qu'il poursuivît l'une sur l'autre des rêveries chaotiques dont la substance enfuie n'affluait pas avec les paroles, mais les impulsait, les imprégnait, leur donnait couleur et forme.

Salim Bachi, de même que Kateb Yacine, introduit donc dans la narration la rêverie par la prise de substance psychoactive. Il nommera même un de ses personnages « Rachid Hchicha » : « feuilles de cannabis, une si belle plante, et fragile. Inhalée, elle procure bien-être et dispense d'intelligence les sots. »³. En usant de la voix de son personnage, l'auteur rappelle que le voyage peut être de nature immobile : « à quoi bon chercher ailleurs un peu d'ailleurs ? Une feuille de

¹ *Le Chien d'Ulysse*, p.49.

² Kateb Yacine, *Nedjma*, op.cit., p.173.

³ *Les Douze contes de minuit*, op.cit., p.75.

papier, un peu de tabac, de l'herbe et l'affaire est entendue. Nos plus belles escapades sont fantasmées»¹.

Pourtant l'induction extatique espérée par Hocine n'a pas lieu, car son esprit reste profondément imprégné par Cyrtha : « moi, Hocine, émergeant de Cyrtha empestée² ». L'état psychédélique dans lequel se trouve le protagoniste ne fait qu'accentuer sa confusion au point d'en affecter son discernement :

La journée empoisonnait mon esprit. Je revivais les étapes de mon périple. À rebours. Était-ce l'herbe inhalée ou la fatigue ? Le ressac me talonnait. Rentré chez lui, le marin subirait des heures durant le roulis et la somnolence de sa traversée³.

Cette expérience de l'incertitude est vécue par d'autres personnages. En effet, Ali Khan et son ami le journaliste Hamid Kaïm, sous l'emprise de l'opium, se trouvent embarqués, à leur tour, dans une expérience onirique singulière les amenant à croiser les ombres du passé qui les obnubilent. Entre rêve et hallucination, Hamid Kaïm revoit son père et Ali Khan sa sœur. D'ailleurs, Ali Khan le souligne antérieurement : « l'opium jouait des farces aux fumeurs. (...). Personne ne nous croira, répétait Ali Khan dans le noir. Non, personne. Nous ne sommes jamais allés en Chine¹ ».

Ainsi, tout évènement narratif raconté dans *Le Chien d'Ulysse* ouvre à une double interprétation oscillant entre réalité et rêve. Nous pouvons même dire que c'est le rêve éveillé qui marque le plus l'expérience onirique cyrthéenne. La ville se confond avec le monde du rêve et en devient l'hôte ; elle dynamise l'onirisme et le contrôle : « permettant au cauchemar de resurgir et peupler nos journées »².

Hormis le rêve éveillé, Salim Bachi fait vivre à Hocine un rêve de nature initiatique. Nous ne prétendons pas pouvoir l'interpréter, mais nous pouvons faire des suppositions quant à certains éléments. Nous partons du postulat que l'auteur opte pour un rêve chargé d'une symbolique accessible au lecteur. Le protagoniste

¹ *Ibid.*, p.76.

² *Le Chien d'Ulysse*, p.119.

³ *Ibid.*, p.288.

rêve du colonel Smard inspectant une caserne, de Samira, du désert et d'un homme à tête de renard :

[...] un commandant Smard, mi-homme mi-cheval, tourbillonna dans la caserne. Ses yeux jetaient des éclairs. À sa droite, une gueule de renard fixée sur un corps humain riait de nous voir nous liquéfier sous le soleil. Ravi, l'animal tortillait sarcastiquement du museau. [...] Vint une danseuse. [...] Elle dansait sous le soleil. [...] Elle s'allongea sur le sable chaud du Sahara.³

L'aspect croisé de Smard, « mi-homme mi-cheval »⁴, rappelle le centaure de la mythologie grecque qui symbolise :

[...] la concupiscence charnelle, avec toutes ses violences brutales, qui rend l'homme semblable aux bêtes, quand elle n'est pas équilibrée par la puissance spirituelle. Ils sont l'image frappante de la double nature de l'homme, l'une bestiale, l'autre divine. [...] on en a fait aussi l'image de l'inconscient, d'un inconscient qui devient maître de la personne, la livre à ses impulsions et abolit la lutte intérieure.⁵

Si Smard représente l'inconscient dans son affranchissement des entraves, l'homme à la tête de renard apporte l'idée d'une descente dans les profondeurs de l'être. En effet, *Le Dictionnaire des symboles* attribue au renard certaines facultés réflexives : « Réfléchissant comme un miroir les contradictions humaines, le renard pourrait donc être considéré comme un double de la conscience humaine⁶ ». Ainsi, certaines traditions, celtiques notamment, l'assimilent aux enfers ; il serait un messager qui attire le héros vers le monde du dessous, aurait un pouvoir psychopompe et guiderait par conséquent les âmes⁷. L'idée est renforcée par l'hybridité de la créature, mi-homme mi-renard, qui nous évoque un personnage de la mythologie égyptienne : Anubis. Même si ce dernier est souvent représenté comme ayant une tête de chien ou de chacal, son lien avec le renard nous semble

¹ *Ibid.*, p. 88.

² *Ibid.*, p.224.

³ *Ibid.* pp.132-133.

⁴ *Ibid.*, p.132.

⁵ Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, art. « Centaures », p. 188.

⁶ *Ibid.*, art. « Renard », p. 806.

⁷ *Ibid.*, p. 805.

fondé. Anubis est aussi psychopompe, identifié à Hermès le dieu du voyage, il est lié au monde souterrain, il ouvre aux défunts la route vers l'autre monde et préside à leurs funérailles¹.

Enfin, le désert, évocateur de surface plate et d'immensité, élargit la perspective du protagoniste dans la mesure où il s'oppose à la ville considérée comme espace clos et intensément négatif : « Les lignes de partage se perdaient, brouillées par la chaleur, anéanties par l'implacable rayonnement² ». Représentant l'ouverture, il peut être synonyme de liberté et d'un ailleurs prometteur. En ce sens, il est un refuge transitoire et incarne un désir d'évasion.

Le Sahara (...), imbibait ma cervelle, chassait la cité de mes pensées en gommant toute réalité. (...) l'horizon de sable semblait à tout moment prêt à plonger dans le néant, s'écoulant dans le lit de nos mémoires asséchées. Nos vies perdaient souvent le fil, le fin tracé qui, en séparant deux mondes, le vrai du faux³.

L'horizontalité du désert laisse place à une verticalité légitimée par la présence du centaure et d'Anubis. Si la verticalité est souvent associée à l'ascension qui : «constitue donc bien le voyage en soi, le voyage imaginaire, le plus réel de tous dont rêve la nostalgie innée de la verticalité pure, du désir d'évasion au lieu hyper, ou supra céleste»⁴, elle est aussi indissociable du mouvement contraire soit : la descente. Dès lors, il est possible d'interpréter le rêve de Hocine comme une phase entrant dans une mécanique de rupture, se produisant entre l'enveloppe corporelle et l'âme. La progression onirique rend compte d'un cheminement interne et symbolise une chute morale, un mouvement descendant de l'esprit. Ainsi, le rêve rejoint la dégradation morale du protagoniste et devient un récit narratif significatif. Il invoque l'introspection.

¹ Félix Guirand, Joël Schmidt, *Mythes et mythologies*, Larousse *in extenso*, 2008, pp.40-41.

² *Le Chien d'Ulysse*, p. 131.

³ *Ibid.*, p.134.

⁴ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éd. Dunod, 1993, p. 141.

Hocine vit l'expérience onirique comme une conciliation ratée avec son monde intérieur. De plus, le monde extérieur dans lequel il a l'habitude d'exister transmue pour perdre de sa signifiante : « Le monde me parut pâle, inconsistant, par comparaison au rêve¹ ». Il en résulte une oblitération de la conscience des réalités et un sentiment, plus redoutable que celui éprouvé auparavant, d'aliénation : l'identité est sérieusement menacée et la narration se trouve envahie par la confusion. Non seulement le « je » devient progressivement « il », mais en plus la véracité même de l'histoire racontée est remise en question : Hocine a-t-il réellement vécu ce qu'il raconte ou est-ce le fruit d'une expérience onirique ? Rien n'est certain et l'auteur prend plaisir à désorienter le lecteur :

[...] la confusion régnait et se propageait dans le monde. À présent, elle s'attaquait aux fondations. [...] : le récit de Kaïm, la journée d'un étudiant, la vie d'un flic, la mort d'un fou, Ithaque et Cyrtha rejoindraient une obscure région où l'homme s'élèverait comme un chant perdu, [...] Le chaos bousculait les lignes de mon journal. J'avais tout inventé. Menti, du premier au dernier mot².

Pour comprendre les propos de Hocine, il faut revenir au début du roman, au tout premier chapitre. La distorsion narrative se produit à cause de l'influence assignée à Cyrtha :

Cyrtha envahit de toutes la force de ses ruelles, de son fleuve de pierre, de ses cataractes d'immondices, de nuit, ma cervelle étroite, qu'on me pardonne, il se fait tard, je suis assoupi, il est quatre heures du matin³.

Le reste de la narration pourrait en fin de compte n'être qu'un rêve (ou une rêverie) issu de l'esprit du protagoniste accablé par la ville.

Salim Bachi utilise donc le rêve comme matière narrative fonctionnelle. Il participe à la construction de la diégèse rendant ainsi le temps et l'espace problématiques. De plus, il ajoute aux personnages de la profondeur, de l'épaisseur et intensifie leur sentiment d'égarement. La ville/Cyrtha devient l'espace même de

¹ *Le Chien d'Ulysse*, p.134.

² *Ibid.*, pp.288-289.

³ *Ibid.*, pp. 15-16.

l'hybridité : le réel côtoie non seulement l'imaginaire mais aussi le fantasme et la rêverie.

2-2- L'onirisme dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin* :

De même que Cyrtha déclenche la mécanique onirique de Hocine, l'espace urbain, particulièrement Carthago, génère celle de Sindbad et du Dormant. Ces deux personnages s'embarquent alors dans un surprenant voyage onirique où fantasmes, souvenirs et songes se mêlent pour composer un espace déroutant. Les frontières séparant les différents mondes disparaissent : le passé rejoint le présent, l'ailleurs se mêle à l'« ici » et le réel, traversé de doutes, est remis incessamment en question. Le lecteur se retrouve alors confiné à l'intérieur même de l'inconscient des personnages, eux-mêmes absorbés par la ville.

« [...] le regard plongé dans l'abîme de songes¹ ».

« *Vitalia dont le souffle m'emportait sur la crête des songes*² »

« *Je voyageais sur le mode du rêve, [...]. Il me transporta alors vers des sphères jamais atteintes et mon âme se pâma*³ ».

« *Je rêvais, il va sans dire, mais c'était un songe d'une grande vérité*⁴ ».

Nous allons nous intéresser tout d'abord au Dormant. Il s'agit là d'un personnage mystérieux. Une épaisseur narrative particulière le caractérise, car il est un personnage aux identités multiples. En effet, il évolue entre divers mondes et une confusion permanente le singularise. Tout ce qui se rapporte à lui n'est qu'hypothèse. Il est possiblement un être émergent du passé puisqu'il semble rattaché à une certaine guerre ayant eu lieu à Carthago. Il peut être aussi un homme perdu, frappé d'amnésie qui se cherche à travers ses déambulations dans la ville. Enfin, il pourrait incarner l'être mythique continuellement évoqué dans le roman ; il serait alors issu d'une prophétie apocalyptique annonçant la fin du monde dans lequel évolue Sindbad. Salim Bachi use de l'onirisme comme stratégie d'écriture pour faire du Dormant un personnage complexe. À chaque fois que le lecteur a

¹ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p. 148.

² *Ibid.*, p.121.

³ *Ibid.*, p.132.

⁴ *Ibid.*, p.107.

l'impression de saisir l'identité de ce personnage, il se retrouve systématiquement réorienté vers d'autres possibilités. Rien ne permet de confirmer telle ou telle identité, mais une chose est sûre, le Dormant est un être onirique.

Le choix nominatif de l'auteur pour son personnage est très significatif et laisse transparaître une intention de l'associer au monde des rêves. Quand il n'est pas nommé le Dormant, le personnage se fait nommer « Personne¹ », c'est donc le lien avec le monde du sommeil qui donne une identité au personnage. Le Dormant aurait, par son nom, un rapport manifeste avec le monde des rêves.

Mais le nom du Dormant n'est pas le seul élément à le rapprocher du monde onirique. En effet, tout le rattache d'une manière ou d'une autre au rêve ; sa propre existence en est affectée : « Comme s'il s'était éveillé d'un cauchemar pour se retrouver dans un autre, plus horrible² ». Il est tout d'abord décrit comme un homme revenu d'un long sommeil qui : « cherche à rassembler ses souvenirs, à remettre de l'ordre dans ses pensées³ ». Les souvenirs qui le concernent sont rapidement marqués du sceau onirique : « Des souvenirs comme des éclairs dans la nuit. Il avait vécu plusieurs vies ; mais ce n'était sans doute qu'un songe de plus⁴ ». L'auteur s'amuse à brouiller tous les indices qui accompagnent le Dormant. Au fil de la narration, le personnage lui-même oublie à quel monde il appartient :

[...] il avait rêvé tous ces événements : la Grande Guerre, les millions de morts⁵.

Il est hors du temps et hors de l'espace profane. Il est un intermédiaire des mondes, un être de l'ici et de l'ailleurs, du présent et du passé, de la mémoire et de l'oubli. Salim Bachi introduit donc dans sa narration un personnage insaisissable qui déstabilise, par sa présence, tout l'univers diégétique dans lequel est censé évoluer Sindbad. N'étant Personne mais multiple à la fois, il impose à notre protagoniste un véritable questionnement sur ce qui est vrai et ce qu'il ne l'est pas.

¹ *Ibid.*, p.25.

² *Ibid.*, p.17.

³ *Ibid.*, p.20.

⁴ *Ibid.*, p.24.

⁵ *Ibid.*, p.39.

Au bout du compte, peut-être que le Dormant n'est en réalité qu'un produit onirique issu de l'esprit de Sindbad et que tout ce qu'a vécu le marin depuis son retour à Carthago n'est que le fruit de son imagination. Peut-être qu'en fin de compte, le Dormant n'est qu'une projection onirique, un double, le fruit de l'aliénation de notre marin. Rien ne permet de le prouver puisque comme nous l'avons dit son existence-même est énigmatique.

Le Dormant n'est pas le seul personnage touché par l'onirisme ; Sindbad l'est également. Cependant, même si ses voyages ont été l'occasion d'expérimenter divers états oniriques, nous nous sommes intéressée uniquement à la rêverie liée au père. En effet, les fluctuations secrètes et imagées de cette dernière permettent de voir remonter à la surface de la conscience du protagoniste ce qui est voilé et refoulé. De fréquentes rêveries mnémoniques saisissent le protagoniste et le transportent dans son enfance. La narration est alors traversée de rétrospections mnémoniques qui révèlent un rapport complexe au père.

Lors de ses voyages, Sindbad évoque continuellement son père: «Je songeais à mon père¹». Néanmoins, ses souvenirs ne semblent émerger qu'à travers la rêverie laissant entendre une certaine perte de contrôle de la part du protagoniste. Ce n'est pas au cours d'un processus de remémoration que le père surgit, mais d'un certain état onirique de l'esprit du voyageur. Dans *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Carl Gustave Jung considère que les rêves, nous pouvons appliquer cela à la rêverie, comportent des images et des constructions issues de l'inconscient. Ils sont engendrés spontanément et indépendamment du Moi. Ils constituent «un produit naturel de la psyché, une émanation dotée au suprême degré d'objectivité²». De son côté, Gaston Bachelard s'intéresse dans *Poétique de la rêverie*, à une philosophie ontologique de l'enfance et qualifie les rêveries rattachées à celle-ci de rêveries complexes. « La mémoire rêve³ » intervient pour reconstituer un souvenir né de la mémoire, mais aussi de l'imagination. L'enfance serait alors présente dans la vie

¹ *Ibid.*, p.77.

² Carl Gustave Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, *op.cit.*, p.33.

³ Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, *op.cit.*, p. 29.

adulte, elle est « permanente, durable et immobile¹ ». Chez Bachi, le rêve est lié d'une façon ou d'une autre à des souvenirs :

Plein de mémoire, je regardais les ombres qui peuplaient mon enfance. Mon père m'emmenait à la pêche sur les plages de Carthago alors que celle-ci permettait des escapades enchantées. [...]. En ce temps-là, la nuit avait des profondeurs sous la Voie lactée : cette longue traine spermatique fécondait des milliards d'étoiles qui grouillaient dans le noir comme des vers².

Les rêveries d'enfance sont souvent associées à des drames qu'il est impossible d'effacer, des drames qui « peuvent renaître, qui veulent renaître³ ». Bachelard considère que ces derniers engendrent une colère intense qui s'enfonce dans les profondeurs de l'âme humaine et s'y dissimule. Le drame de Sindbad serait l'abandon de son père qui l'a condamné à vivre en orphelin auprès de sa grand-mère Lla Fatma. Lors de sa rencontre avec Liza à Messine, il se retrouve à conter les souvenirs de son enfance et évoque l'abandon paternel :

Liza [...] avait fait resurgir mon enfance et l'image d'un père qui s'était perdu parmi les Sirènes [...] père qui s'était égaré après avoir confondu l'amour unique et le faux amour ? [...]. Je fus très tôt un orphelin que sa grand-mère éleva parmi les mirages⁴.

Les souvenirs de Sindbad semblent échapper à travers la rêverie à un processus de refoulement. Jung considère que ce dernier s'insinue dès la prime enfance et perdure par la suite : « il est comme l'écho intérieur qui répond à l'influence et à l'imprégnation morales exercées par les proche⁵ ». Les éléments qui ne sont plus retenus de manière suffisante par une tension psychologique dans le conscient se placent : « d'eux-mêmes à nouveau sous son seuil⁶ ». La présence du père évolue alors dans l'esprit du voyageur ; elle survient sous forme de réminiscences plus ou moins insignifiantes, mais gagnent rapidement du terrain

¹ *Ibid.*

² *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.80.

³ Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, *op.cit.*, p. 29.

⁴ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p. 147

⁵ Carl Gustave Jung, *Dialectique de l'inconscient*, *op.cit.*, p.23.

⁶ *Ibid.*, p. 25.

jusqu'à obnubiler le conscient.¹ Dans *Le Héros aux mille visages*, Joseph Campbell évoque les séquelles considérables que peut engendrer l'incapacité de l'enfant à exorciser seul ce qui le tourmente. Le refoulement affecte le monde intérieur du sujet et crée une névrose : « Nous restons fixés aux images non exorcisées de notre petite enfance et peu disposés, de ce fait, à franchir les seuils indispensables pour parvenir à l'âge adulte² ». La rêverie intervient alors comme l'exutoire tant attendu par Sindbad pour que son esprit se libère. Elle est révélatrice de ses angoisses.

2-3-Rêverie et double dans *Nulle part dans la maison de mon père* :

Assia Djebar place souvent ses personnages dans un état d'entre-deux. Ils se trouvent ainsi happés par un ailleurs provoquant des absences ou des tensions au sein de la narration. En effet, le lecteur, étant généralement privé d'accès à la pensée des personnages, ne peut qu'essayer de suivre les escapades oniriques qui défilent tout au long de ses lectures. En essayant de retrouver l'utilisation du rêve dans *Nulle part dans la maison de mon père*, nous avons réalisé que c'est en réalité la rêverie qui se place comme élément dominant dans l'écriture/onirique djébarienne. Les personnages sont projetés à un moment ou à un autre de la narration dans un monde qui n'est plus tout à fait le monde réel.

L'expérience n'est toutefois pas sans conséquences car la rêverie djébarienne est souvent marquée par l'émergence de la figure du double : « La rêverie garde la maîtrise de ses dédoublements (...). Souvent c'est dans quelques ailleurs, loin d'ici, que la rêverie va chercher notre double »³. C'est cet élément que nous allons observer à travers deux motifs intéressants : le miroir et la danse. Nous allons voir que la rêverie dans *Nulle part dans la maison de mon père* est étroitement liée au sentiment d'altérité. À dessein d'étayer nos propos, nous ferons appel à d'autres textes djébariens à savoir : *Ombre sultane* et *Vaste est la prison*.

¹ *Ibid.*, pp.28-29.

² *Ibid.*, p. 19.

³ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, *op.cit.*, p.86.

A-Du double à l'altérité :

L'Encyclopédie des symboles souligne que la figure du double trouve sa complexité dans les variations du « Même » et de l' « Autre », que le double entraîne l'altérité :

Le je n'est plus je, mais un autre. Désignant à l'origine deux éléments identiques qui forment en fait un tout indissociable (un être et sa réplique conforme, son jumeau, son alter ego, son sosie ou comme dirait Platon son ménechme)¹.

Il serait alors lié à la dissociation et provoquerait parfois l'aliénation totale. Dans cette perspective, il est question de « celui qui marche à côté, (...), du double qui devient un corps étranger, un « Autre » »².

Dans notre analyse, nous allons nous y intéresser dans son rapport avec ce que la psychosociologue Denise Jodelet nomme l'altérité du dedans et qu'elle définit comme étant tout ce qui peut marquer un individu du sceau de la différence :

(...) qu'elle soit d'ordre physique ou corporel (couleur, race, handicap, genre, etc.), du registre des mœurs (mode de vie, forme de sexualité) ou liée à une appartenance de groupe (national, ethnique, communautaire, religieux, etc.), se distinguent à l'intérieur d'un même ensemble social ou culturel et peuvent y être considérés comme une source de malaise ou de menace.³

Nous allons voir de quelle façon Assia Djébar procède à la mise en altérité de ses personnages à travers la rêverie. En effet, celle-ci permet selon nous l'émergence de la figure du double engendrée par la fragmentation du Moi qui s'éjecte de son monde intérieur pour se projeter dans le monde extérieur. Nous verrons alors de quelle façon le « Moi » décentré déborde pour faire appel à un « Moi/Autre » dans une tentative de survie introduite par un point de rupture. La rêverie se placera alors comme le moyen idéal pour donner lieu à une dissociation.

¹ Michel Cazenave, *Encyclopédie des symboles, op.cit.*, p.200.

² *Ibid.*

³ Denise Jodelet, *Formes et figures de l'altérité*, in Margarita Sanchez-Mazas, Laurent Licata, *L'Autre : regard psychosociaux*, Grenoble, Presses de l'Université de Grenoble, 2005, p.26.

Gaston Bachelard considère que la rêverie est un phénomène spirituel nécessaire à l'équilibre psychique¹:

(...) il est des rêveries si profondes, des rêveries qui nous aident à descendre si profondément en nous qu'elles nous débarrassent de notre histoire. Elles nous libèrent de notre nom².

C'est donc dans une rhétorique de la déchéance et de l'ébranlement du monde intérieur, affecté par « Autrui », que la rêverie touche les personnages. Dès lors, l'appartenance sociétale sera au cœur de notre étude et jouera un rôle prépondérant dans l'éloignement qu'effectue le « Moi » par rapport à ce qui l'entoure et par rapport à la société.

B- Ce reflet dans le miroir, est-il le mien ?

Le miroir possède, *selon Le Dictionnaire des symboles* un symbolisme très riche dans l'ordre de la connaissance, « La vérité, la sincérité, le contenu du cœur et de la conscience »³. Ainsi, le miroir ne jouit pas de la seule fonction de refléter une image mais participe grandement à l'exposition du monde intérieur de l'individu qui se voit différent de par son propre regard :

L'âme devenant un parfait miroir participe à l'image et par cette participation elle subit une transformation. Il existe donc une configuration entre le sujet contemplé et le miroir qui la contemple⁴.

En outre, même s'il reflète la réalité, il ne la pénètre pas et prend plutôt un certain aspect d'illusion ; il ne la reproduit qu'en image inversée⁵.

Chez Assia Djébar, le miroir permet, suite à des moments de ruptures, l'apparition d'un double extatique. Ce que le personnage contemple dans le miroir, ce n'est pas réellement lui, mais ce n'est pas non plus un « Autre ». Ce non-lui et non-Autre émerge d'une douleur qu'il tente d'exorciser.

¹ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p.19.

² *Ibid.*, p.104.

³ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op.cit., art. « Miroir », p. 636.

⁴ *Ibid.*, p. 638.

⁵ *Ibid.*, art. « Miroir », p. 637.

La narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* connaît un point de rupture qui affecte son statut existentiel : la perte de la grand-mère paternelle. Nous avons mentionné antérieurement que la disparition de « Mamma » marque un bouleversement dans l'univers intérieur de la jeune femme provoquant un désir viscéral d'errer dans l'espace ville. Nous avons aussi envisagé cet évènement comme étroitement rattaché au sentiment d'étrangeté qu'il habitera par la suite : « ce monde qui ne sera jamais le mien puisque ma grand-mère, là-haut, a disparu ! »¹. C'est là que le miroir fera son apparition : il sert à libérer un double de soi dans un moment de rêverie introduite par une absence momentanée du monde réel.

Face au miroir, le corps tente de se démultiplier², d'extérioriser cette partie de « Soï » née du chagrin et de la perte :

*Chasser de lui-même l'obscur cause de toute peine.*³

*(...) m'imaginer asphyxiée par la vitesse, puis, le visage collé au bas d'un des miroirs, je me regardais pleurer, visage aplati, défiguré dans le tain de ces hautes glaces qui, enfant, me fascinaient.*⁴

Cette distanciation du « Moi » par rapport à son reflet qui devient l'espace d'un moment un « non-Moi » rend compte d'une tentative de fuite intérieure. C'est sous forme cathartique que le miroir libère le « Moi » dans une tentative de reconquête d'un équilibre ébranlé par l'altération intérieure. La rêverie devient le moyen de retrouver un équilibre perdu :

*(...) la rêverie, dans son essence même, ne nous libère-t-elle pas de la fonction du réel ? Dès qu'on la considère en sa simplicité, on voit bien qu'elle est le témoignage d'une fonction de l'irréel, fonction normale, fonction utile, qui garde le psychisme humain, en marge de toutes les brutalités d'un non-moi hostile, d'un non-moi étranger.*⁵

¹ *Nulle part dans la maison de mon père op.cit.*, , p.27.

² *Ibid.*, p. 226.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.227.

⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie, op. cit.*, p.22.

Dans *Ombre sultane*, l'un des personnages, Hajila, connaît également un évènement traumatique qui sera à l'origine de l'apparition du miroir : la nuit de noces qu'elle qualifie de « viol »¹. S'étant mariée à un homme qu'elle ne connaissait pas, c'est le mot « viol » qui sera utilisé pour qualifier le premier rapport qui introduira sa découverte de l'homme, sa rencontre avec cet « Autre », cet « étranger » brutal qui changera la façon avec laquelle la jeune femme verra le monde. Ce moment constitue un arrachement et introduit le renversement d'un ordre intérieur. Désormais, Hajila ne sera plus tout à fait elle puisque fatalement elle doit devenir autre. Le « Moi » devient « Autre » par une mutation ontologique. L'apparition du miroir atteste de cette métamorphose, il sera alors question d'un double qui se détache du Moi dans une perspective de distanciation. Le double tente de s'émanciper pour devenir Hajila sans être réellement Hajila, un « Moi » semblable et différent à la fois :

*Devant le petit miroir, près de la fenêtre, tu te tapotes les joues ; ton visage serait-il celui d'une autre ? Tu asperges d'eau froide ton front brûlant.*²

Une projection s'effectue et Hajila connaît une sorte de scission amplifiant son sentiment d'altérité. L'écart se produit donc par rapport au « Moi » mais aussi à l'Autre puisque désormais, elle ne peut considérer ce dernier que comme profondément isolé de Soi. Ainsi, l'époux devient l'Autre, ce corps inquiétant qui ne peut composer avec le sien. L'abîme existant entre les deux individus est si profond qu'il en affecte la nomination de l'Autre. Hajila ne peut donner de nom à cet homme étranger avec lequel elle est forcée de « survivre » ; il restera pour elle : « l'homme »³, « l'autre corps »⁴, « Il »⁵ :

*(...) « il » s'est éloigné. (...) « Il » tousse ; « il » ouvre des portes ; « il » est parti. Si tu pouvais continuer à t'entretenir à voix basse, par mots hésitants, chercher, malgré tes soupirs mêlés. « Il » est vraiment sorti. Louange à Dieu et à son Prophète !*⁶

¹ *Ombre sultane*, p.82.

² *Ibid.*, p.15.

³ *Ibid.*, p.19.

⁴ *Ibid.*, p.15.

⁵ *Ibid.*, p.28.

⁶ *Ibid.*, p.16-17.

Hormis la douleur, le miroir permet également de se détacher de soi, de se contempler à travers d'autres yeux, un autre regard : je regarde, mais c'est un « Autre » que je vois :

(...) aller me contempler pour me voir pas ses yeux dans le miroir, tenter de surprendre le visage qu'il venait de voir, comment il le voyait ce « moi » étranger et autre, devant pour la première fois moi et à cet instant même, précisément grâce à une translation de la vision de l'autre.¹

La rêverie, à travers la contemplation du miroir, fait l'objet d'une expérience intérieure engendrée par une rupture sociétale. Le « Moi » face à l'« Autre », ne peut trouver refuge que dans un retour vers lui-même. L'altérité rejoint alors l'identité pour déclencher une recherche profonde forçant le « Moi » à composer avec ce qui tente de le conditionner voire même à l'annihiler. Amenés par la force des choses à la rencontre de l'Autre, les personnages que nous venons de citer finissent par éprouver le désir d'aller à la rencontre de soi, d'échapper à l'Autre, mais aussi à la perte. Ils expérimentent leur rapport à l'altérité et à travers celle-ci leur rapport à eux-mêmes.

C- La danse :

La danse est également un motif lié à la rêverie djébarienne, elle accompagne souvent celui du miroir. Selon le *Dictionnaire des symboles*, la danse est un « Langage en deçà de la parole (...) ; langage au-delà de la parole » qui apparaît lorsque les mots ne suffisent plus². Elle est également inhérente à la manifestation, souvent explosive, de l'instinct de Vie :

(...) qui n'aspire qu'à rejeter toute la dualité du temporel, pour retrouver d'un bond l'unité première où corps et âmes, créateur et création, visible et invisible se retrouvent et se soudent, hors du temps, en une unique extase. La danse clame et célèbre l'identification à l'impérissable.³

La danse serait alors une libération qui concerne le corps, mais aussi l'esprit : elle permet la pénétration du monde des esprits.

¹ *Vaste est la prison*, p.116.

² J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit. p.337.

³ *Ibid.*, p.377

Dans les textes djébariens, la danse est utilisée dans deux situations distinctes. La première s'accomplit dans la solitude et rejoint le miroir pour exorciser un Moi meurtri. La deuxième, quant à elle, s'effectue en présence d'un groupe et permet de s'en écarter. Nous pensons que la danse, de même que le miroir, permet d'accéder à la rêverie, de se placer dans un espace d'entre-deux dans un processus de dédoublement.

La narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* fait appel à la danse pour se délivrer d'une charge émotionnelle perçue comme étant trop intense pour être contenue. Une certaine progression accompagne les mouvements du corps qui s'anime par étape dans une ascension charnelle :

*Corps à la fois évanescent et joyeux, comme éparpillé dans la nuit de mes rêves.
(...) je dansais pour regarder mon reflet au fond des miroirs et, à force de
m'abandonner au staccato – assez lent, puis vif, puis endiablé, puis furieux-¹*

Intervient alors la rêverie, Gaston Bachelard considère que la rêverie solitaire permet un certain dévoilement de nous-mêmes. Elle offre la possibilité d'une rencontre avec « Soi », d'un dédoublement qui permet de « se dire », de « se rencontrer »:

*(...) nous pouvons nous dire tout à nous-mêmes. Nous avons encore une assez
claire conscience pour être sûrs que ce que nous disons à nous-mêmes, nous ne
le disons vraiment qu'à nous-mêmes.²*

La danse, à travers la rêverie, donne donc lieu à une sorte de transfert intérieur qui « nous porte au-delà de nous-mêmes dans un autre nous-mêmes. »³. Elle permet justement cette rencontre.

Hormis cet aspect de libération corporelle, la danse, dans l'écriture djébarienne, offre la possibilité à l'individu de se détacher du groupe. Une certaine brèche sociale s'introduit dans un processus de distanciation du « Moi » par rapport au groupe (nous parlons ici du groupe/femmes). La danse devient alors le moyen

¹*Nulle part dans la maison de mon père*, p.27.

² Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p.64.

³ *Ibid.*

d'oublier ce qui nous entoure, d'accéder à un espace autre que l'espace réel, d'affranchir le corps de ses entraves

Une fois dressée, j'oublie le public de femmes à mes pieds : je danse vite, nerveusement, je sens qu'il me faudrait un espace infini (...) le rythme s'empare de moi, ce sont mes jambes qui en sont traversées, puis mes hanches, enfin et surtout mes épaules...¹

La danse ouvre les portes vers l'ailleurs, vers un espace de fuite et vers la prise de conscience d'un besoin de libération ; le besoin est ressenti physiquement et le Moi trouve en l'altérité une terre promise :

J'aime danser pour me sentir loin d'ici, me cacher de ces dames, qu'elles me croient une flamme, alors que, les yeux fermés, c'est vers l'ailleurs que mes pas légers me portent...²

Je danse. Quelques dames mûres, autour, dansent aussi. Elles interprètent, malgré elles, peu à peu leur peine et leur besoin de sortir, de se précipiter au plus loin³.

Il est question alors d'une introduction du corps dans l'isolement, de son inscription en tant qu'élément privé, intime, secret. Dans *Vaste est la prison*, un sentiment de différence est lié à la danse. La narratrice ne veut pas s'inscrire dans le collectif mais suivre sa propre musique :

[...] l'essentiel était de m'écarter le plus possible de la frénésie collective de ces femmes, de mes parents – je sentais que la joie quasi funèbre de leurs corps, frôlant un désespoir entravé, ne me convenait pas⁴.

Un nouvel espace émerge permettant de quitter l'espace profane pour rejoindre un espace sacré. Cette transcendance spatiale rappelle les rituels chamaniques⁵ souvent

¹ *Nulle part dans la maison de mon père*, p.224.

² *Ibid.*, p.225.

³ *Vaste est la prison*, p.278.

⁴ *Ibid.*, p.62.

⁵ Le chamanisme est un ensemble de méthodes exthatiques et thérapeutiques permettant le contact avec l'univers des esprits. Les chamans effectuent des rituels extatiques généralement dans un but curatif. En état de transe, ils sont souvent possédés par les esprits qui parlent à travers eux. (Eliade, Couliano, *Dictionnaire des religions*, Paris, Plon, 1990, pp.99-100).

hallucinogènes¹. En effet, la danse, dans certains cas, s'inscrit dans une dynamique de la transe et permet au corps de s'évader dans un mouvement mystique : « je pourrai me transformer en elfe sur le point de s'évaporer »². Il est question donc d'une expérience spirituelle qui permet un retour à Soi, un retour à l'Être unique selon *Le Dictionnaire des symboles* :

*La danse appelle « une sorte fusion, dans un même mouvement esthétique, émotif, érotique, religieux ou mystique, comme un retour à l'Être unique d'où tout émane, où tout revient, par un incessant aller retour de l'Énergie vitale »*³.

Ainsi ce retour à l'Être unique ne peut s'effectuer que dans la solitude et la séparation de l'être collectif que représente la société. Nous retrouvons donc le concept d'altérité du dedans, cette tentative de rupture dans l'écriture djébarienne : « m'oublier pour chevaucher le rythme et découvrir le plaisir neuf du corps, (...) oui de dédaigner les parentes, spectatrice se muant en seul être multiple, vorace, bourdonnant... »⁴. En ayant recours au motif de la danse, Assia Djébar tente en réalité de faire vivre à ses personnages un retour à Soi.

Le motif du double se révèle dans l'univers scriptural djébarien comme la conséquence inéluctable d'une altérité du dedans : « Les multiples extensions visibles et invisibles du double laissent imaginer sans peine sa nécessité vitale pour l'être »⁵. L'individu, voulant rompre du moins momentanément avec le groupe sociétal dans lequel il évolue, tente de se démultiplier afin d'appréhender un univers intérieur dramatiquement transformé par un évènement traumatique. La rêverie, à travers le miroir et la danse, offre cette issue impérative au maintien de l'équilibre du Moi forcé à évoluer entre Moi/Autre et non-Moi. Le voyage onirique permet alors d'accéder à un espace singulier où l'individu, loin de son groupe, recompose avec un double de lui extatique et exorcisé. L'onirisme djébarien apporte plus d'épaisseur aux personnages en introduisant un dialogue permanent avec son monde intérieur.

¹ Michel Cazenave, *Encyclopédie des symboles, op.cit.*, p.201.

² *Nulle part dans la maison de mon père*, p.225.

³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.* p.337.

⁴ *Vaste est la prison*, p.278.

⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie, op. cit.*, p.201.

2-4- La Femme sans sépulture ou le souvenir onirique :

Le voyage onirique dans *La Femme sans sépulture* est également lié à la rêverie. En réalité, il est étroitement connexe au processus de remémoration. Lorsque les personnages entreprennent de faire appel à leur mémoire pour raconter des souvenirs, ils se trouvent tout de suite happés par une rêverie qui les éloigne du monde immédiat : « Le souvenir désigne de façon particulière la dimension du sujet éthique, d'un sujet qui prend position par rapport à sa division subjective¹ ». L'évocation du passé provoque la rêverie et celle-ci laisse apparaître un espace intime auquel seul le rêveur peut accéder.

« *Mina vient se taire, rêveuse près de la Dame*² ».

« *Ma mère – se met à rêver Hania- ma mère allait et venait tranquille, moi j'avais dix ans*³ ».

Zohra Oudai : « *elle s'est perdue dans un silence, puis, en se secouant, elle a repris son récit*⁴ ».

« *Hania se tait, rêve*⁵ ».

« *Dame Lionne rêvait, se remémorait, soupirait parfois*⁶ ».

Nous pensons que cette tendance à se laisser prendre dans un monde onirique résulte de la complexité que peut présenter l'anamnèse. Loin d'être simple, le sujet doit avoir recourt à des stratégies pour maintenir son équilibre psychique, car la remémoration du passé le pousse à renouer avec ce « profondément douloureux » qu'il n'aspire pas impulsivement à retrouver. Il nous est paru intéressant de rapprocher ce processus de remémoration à une psychanalyse telle qu'elle est envisagée par la psychanalyste Patricia León. Dans son article « Le souvenir

¹ Patricia León, « Le souvenir déchiré ». [En ligne], ERES « Psychanalyse », mis en ligne en mars 2011, (n°22, pp.13-27), disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2011-3-page-13.htm>, (consulté le 5 mars 2015), p. 13.

² *La Femme sans sépulture*, p.26.

³ *Ibid.*, p.49.

⁴ *Ibid.*, p.82.

⁵ *Ibid.*, p.154.

⁶ *Ibid.*, p.162.

déchiré », elle adhère au concept que propose Pierre Brun, psychanalyste et critique littéraire :

Une psychanalyse, nous dit-il, est une expérience, permise par un certain procédé, qui accorde au sujet une seconde chance, celle de dire ce qu'il n'a pas été en mesure de dire au moment où de le dire aurait évité le symptôme dont il voudrait se délester.¹

Une psychanalyse serait alors une sorte de réédification de l'histoire, une sorte d'itération symbolique permettant de renouer avec ce qui n'a pas été dit². Dans ce contexte, nous pensons que dans le roman qui nous intéresse, l'onirisme engendré par la rêverie serait une condition *sine qua non* pour l'émersion de ce « non dit ».

Les souvenirs constituent notre matière première³. Ils représentent une fenêtre ouverte sur des zones d'ombres. Ils regroupent « ce qu'il y a eu lieu⁴ » avec « l'impossible à représenter⁵ ». Freud considère que le souvenir est introduit dans une dynamique interprétative qui dépend du moment de son évocation⁶. En ce sens, il est question d'une distance temporelle qui s'installe entre le sujet et le souvenir, mais aussi d'une division du sujet dans l'acte de remémoration.

Chaque fois que dans un souvenir la personne propre du rêveur entre en scène, comme un objet parmi d'autres, on peut revendiquer cette opposition du moi agissant et du moi se souvenant comme la preuve que l'impression originaires a subi un remaniement.⁷

Toutefois, la remémoration, qu'elle soit reconstitution ou formation de souvenirs, trouve une première difficulté dans le fait de toucher à l'intimité, au personnel, car en réalité c'est une recherche qu'on fait dans sa propre intériorité. Le souvenir peut émerger de manière involontaire, mais du moment où il y a effort de souvenance, nous nous trouvons face à une quête du souvenir. Lorsque le sujet

¹ Patricia León, « Le souvenir déchiré », *op.cit.*, p.13

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.14.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Sigmund Freud, « Sur les souvenirs-écrans », dans *Névrose, psychose et perversion* (cité par Patricia León, « Le souvenir déchiré », *op.cit.*, p. 15).

ressent cette proximité du souvenir, il réalise que c'est d'abord de lui qu'il est question:

[...] au cœur de l'expérience analytique. C'est toujours un moment fort dans une analyse et c'est très souvent en lien avec l'émergence d'un souvenir refoulé quand le sujet prend la mesure de cette expérience qu'il est en train de faire : parler de lui, parler de lui à un Autre¹.

La Femme sans sépulture met en scène des personnages qui, par le biais du processus mnésique, accomplissent un voyage intérieur qui les éloignent, l'espace d'un moment, de leur monde événementiel immédiat. Les souvenirs donnent lieu à des moments oniriques qui constituent un espace mental chargé par la rêverie mnémonique du personnage. Cet état psychique particulier se manifeste lorsque le personnage tente de se remémorer des éléments ayant un rapport avec un événement traumatique : la disparition et la perte de Zoulikha. Nous l'avons précisé précédemment, l'impossibilité de retrouver le corps de Zoulikha, l'absence de sa sépulture marque jusqu'à aujourd'hui tous les personnages. Comment la remémoration s'effectue-t-elle alors qu'elle est intimement liée à la douleur ? Comment le personnage/sujet arrive-t-il à échapper à une trop grande charge émotionnelle puisqu'en parlant de la perte d'un être cher, il parle inévitablement de lui-même ? La rêverie semble être la réponse à ces questions.

La rêverie intervient justement pour aider à mener à terme le processus mnésique. Elle est selon nous ces moments de répit qui accompagnent la tornade mnésique. Nous avons retrouvé dans le roman une sorte de fonctionnement onirique ; les personnages passent par deux états : l'immersion et l'absence. Les deux états permettent la mise en route d'une psychanalyse à la quelle la narratrice du roman assiste.

L'immersion est ce moment particulier où le personnage est englouti par ses souvenirs. Son monde intérieur est submergé provoquant une rupture avec le monde immédiat ; il est entraîné vers un « ailleurs » :

¹ Patricia León, « Le souvenir déchiré », *op.cit.*, p.7.

« *Lla Lbia poursuit, paupières baissées, sa plongée dans le passé*¹ ».

« *Dame Lionne, la récitante, lève ses lourdes paupières ; ses yeux noircis scrutant au loin n'aperçoivent plus Mina. Comme si elle s'engloutissait vint ans en arrière*² ».

« [...] *yeux perdus, Hania s'enfonce dans les brumes*³ ».

« *Elle s'est arrêtée, Zohra Oudai, le regard perdu*⁴ ».

« Plongée, s'engloutissait, s'enfonce », un champ lexical relatif à une impression de descente en profondeur accompagne la rêverie mnémonique laissant transparaître une sorte d'introversio. Le sujet prend ses distances vis-à-vis du monde extérieur pour rejoindre son monde intérieur : « la rêverie [...] fuit l'objet proche et tout de suite elle est loin, ailleurs, dans l'espace de l'*ailleurs* »⁵.

Cette immersion conduit dès lors à ce qu'on appellera des moments d'absence. Une fois faite, les personnages se déconnectent temporairement des temps et espace immédiats pour rejoindre cet espace mental auquel le lecteur n'a pas accès.

Absence liée à Zohra Oudai : « *Elle arrête net l'élan de ses mots, a un regard au loin, soudain absent*⁶ ».

Absence liée à Dame Lionne/Lla Lbia : « *Dame Lionne semble absente.*⁷ », « *La Dame rêve, écoute au-dehors un silence frileux, un frémissement, puis elle s'absente, yeux fixes, les franges de sa coiffe tremblotant dans la pénombre*⁸ ».

Absence liée à Hania : « *Hania, la maîtresse de maison reste plantée là, bras ballants, soudain absente*⁹ », « [...] *le regard perdu au loin, elle ne se rend pas compte qu'elle pleure*¹⁰ ».

¹ *La Femme sans sépulture*, p. 33.

² *Ibid.*, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, *op.cit.*, p. 168.

⁶ *La Femme sans sépulture*, p. 80.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁹ *Ibid.*, pp. 48-49.

¹⁰ *Ibid.*, p.92.

Cette impossibilité de savoir ce à quoi pense le personnage apporte de la consistance narrative à celui-ci, il n'est plus un être de papier ou une simple représentation, mais un sujet en puissance face à une expérimentation singulière du monde. Par ailleurs, il semblerait que l'immersion et l'absence lui offrent la possibilité d'accéder au « non-dit » dont on avait parlé plutôt. Zohra Oudai, Dame Lionne, Hania et Mina arrivent, en dépit de la difficulté, à raconter ce qui a été longtemps refoulé.

En ce qui concerne la narratrice, elle passe aussi par des moments oniriques qui se présentent sous deux formes : rêverie et rêve éveillé.

La rêverie intervient surtout lorsque la narratrice évoque la maison de son père adjacente à celle de Hania et Mina.

Ce mur qui limite notre patio, c'est bien celui de la maison de votre père, n'est-ce pas ?

Je fais oui de la tête ; [...] je m'étais fait silencieusement la remarque : « Tout contre la vieille maison de mon père, vraiment....¹

« Nulle part dans la maison de mon père ! » étrange complainte que l'étrangère, durcie, se chante pour elle-même.²

Il semblerait que la narratrice soit liée de manière particulière à cet espace/maison. La raison en serait que ce type de rêverie concerne l'enfance. Les souvenirs se rapportant à celle-ci sont les plus ancrés dans notre mémoire et les plus précieux : « il existe pour chacun de nous une maison onirique, une maison du souvenir-songe, perdue dans l'ombre d'un au-delà du passé vrai³ ». Freud accorde un intérêt particulier aux souvenirs d'enfance. Il considère que les expériences vécues dans nos premières années laissent des traces ineffaçables marquant notre intériorité psychique⁴. La maison paternelle serait cet espace intime et onirique qui est rattaché au monde psychique de l'enfance. Cela explique pourquoi la narratrice, à travers la

¹ *Ibid.*, p.13.

² *Ibid.*, p.87.

³ Gaston, Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.32.

⁴ S. Freud, « Sur les souvenirs-écrans », (cité par Patricia León, « Le souvenir déchiré », *op.cit.*, p. 16).

rêverie, est continuellement appelée par cette maison rappelant celle de *Nulle part dans la maison de mon père*.

Un autre genre d'onirisme est présent dans *La Femme sans sépulture* et marque la narratrice: le rêve éveillé. Il est engendré par l'insomnie qui frappe « la visiteuse » : « pendant une insomnie longue et languide, le récit de Dame Lionne (...) commence à se dérouler en images successives »¹. Entre hallucination, rêve et conscience, la narratrice se trouve dans un état particulier d'onirisme ; elle est éveillée mais est prise également dans un espace d'entre-deux.

[...] la silhouette de Zoulikha soudain envahit la chambre, allant et venant, moi ne me demandant même pas la raison de cette hallucination – en vérité, dans ce demi-rêve fait autant d'actions que de couleurs nostalgiques un peu passées, il me semble –moi [...] que mon corps, ainsi étendu, est devenu la ville elle-même².

Le fantôme de Zoulikha hante la narratrice qui se retrouve dans une situation passive. Elle devient observatrice de la scène qui s'anime. Elle voit Zoulikha le jour de la perte de son mari, elle suit ses déplacements : « Je vois peu à peu Zoulikha, [...] Je la vois revenir chez elle [...], je la vois étreindre ses enfants³ ». Elle tente alors de mettre fin à ce rêve éveillé qu'elle sait irréel confirmant la conscience du sujet au moment de son expérience onirique. Par la suite, elle essaie tant bien que mal de trouver le sommeil : « J'éteins la lumière dans la chambre ; je veux tenter de dormir⁴ ». Nonobstant, elle n'y arrive pas et cette fois c'est une hallucination sonore qu'elle connaît : « c'est la voix de Dame Lionne [...] Sa voix grave, qui par moment halète, se suspend, puis reprend son cours [...]. La voix de Dame Lionne semble s'éloigner, dans l'obscurité de ma chambre⁵ ». La narratrice se trouve habitée par les récits de Zoulikha, elle devient un médiateur onirique, une sorte de réceptacle permettant au passé de Zoulikha de s'inscrire dans le monde réel, d'émerger des profondeurs.

¹ *La Femme sans sépulture*, p. 120.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, pp.121-122.

Souvenirs de soi, souvenirs de l'autre, souvenirs de Zoulikha la disparue qui demeure pourtant si présente dans la mémoire des femmes qui l'ont connue, le roman *La Femme sans sépulture* est bien une aventure mnésique mais aussi onirique. Rêverie et rêve permettent aux personnages de libérer leur mémoire et de dépasser les obstacles relatifs au processus de remémoration. Ils participent à l'équilibre psychique et permettent de gérer en quelque sorte la charge émotionnelle qui accompagne la manifestation des souvenirs. Sous la forme d'une psychanalyse, les personnages renouent avec ce qu'ils ont tenté de refouler, avec le « non-dit » qui affecte leur vie de manière permanente. Ils arrivent à reparler de souvenirs traumatiques en passant par deux états liés l'un à l'autre: l'immersion et l'absence. La narratrice quant à elle devient un récepteur onirique que le fantôme de Zoulikha et la voix de Dame Lionne utilisent pour se manifester et inscrire à leur tour des fragments du passé.

2-5-La rêverie au cœur de la lecture :

Assia Djébar et Salim Bachi font expérimenter à leurs personnages des voyages oniriques différents. Toutefois, nous avons relevé une rêverie commune qui rapproche sensiblement leurs univers romanesques: celle liée à la lecture. En effet, les deux auteurs procèdent à une sorte de mise en abîme dans leurs écrits de personnages/lecteurs qui à un moment de leur vie éprouvent du mal à composer avec le corps social. Ben Meziane Taâlbi pense que l'identité existe par sa capacité intrinsèque à se manifester dans le social, par son accès à la visibilité sociale ; dans le cas contraire, apparaît « un surinvestissement pathologique de la vie intérieure »¹. Dans ce contexte, la lecture devient un refuge, un espace profondément onirique permettant de s'évader de la réalité. Nous allons nous intéresser à la rêverie générée par la lecture dans son rapport avec ce que Gaston Bachelard nomme « l'immensité intime²».

¹ Ben Meziane Taâlbi, *L'identité au Maghreb. L'errance, op. cit.*, p.225.

² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace, op.cit.*, 168.

«L'immensité intime», thème poétique inépuisable¹, serait cette tendance de la rêverie à entraîner le rêveur dans un monde portant le signe de l'infini² ; elle fait partie de nous.

L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie réfrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile³.

On parle de *contemplation première* effectuée lors d'une rêverie tranquille par une conscience imaginante : « Dans l'analyse des images d'immensité nous réaliserions en nous l'être pur de l'imagination pure⁴ ». La solitude profonde introduit alors une connexion entre l'immensité du monde et l'immensité de l'intimité. Nous ne sommes plus dans le monde immédiat mais entamons un dépassement de celui-ci, une transcendance. Le temps s'arrête, les limites s'effacent et les rêveries deviennent infinies.

La lecture, dans les romans des deux auteurs, permet selon nous d'accéder à cette immensité. Elle permet l'agrandissement de notre espace intime, de découvrir « un espace qui ne nous enferme pas dans une affectivité »⁵ mais qui libère notre «être » de l'ici et maintenant :

Le temps et l'espace sont ici sous la domination de l'image. L'ailleurs et le jadis sont plus forts que le hic et nunc. L'être-là est soutenu par un être de l'ailleurs. L'espace, le grand espace, est l'ami de l'être.⁶

Dans les écrits d'Assia Djebar, figure un espace dont la récurrence ne peut être que significative : l'internat. Espace des multiples découvertes, à vrai dire, nous aurions pu l'aborder un peu plus tard dans l'analyse comme étant un espace initiatique. Nous y avons renoncé, car il nous est semblé plus intéressant de l'envisager comme un espace excitateur de rêveries.

¹ *Ibid.*, p.173.

² *Ibid.*, p.168.

³ *Ibid.*, p.169.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.183.

⁶ *Ibid.*, p.188.

La narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* rejoint l'internat de la ville de Blida. Nous avons vu précédemment qu'un sentiment de marginalité habite la jeune fille qui se sent étrangère aux deux groupes se formant à l'intérieur de l'école : celui des Européennes et celui des Indigènes. Ayant choisi la solitude, sa seule dictame va être la lecture. En effet, le tout premier vers français de « BEAU DE L'AIR » qu'elle découvre grâce à son enseignante devient pour elle une sorte d'expérience mystique unique : « des mains jointes en offrande, comme dans un soudain rituel¹ ». Elle accueille les vers comme dans une cérémonie : « la voix de cette femme aux ongles rouges, au visage osseux, qui soudain, muée en prêtresse, officie dans le silence de nous toute, de mon cœur qui sourdement bat² ». La lecture devient dès lors la compagne salvatrice de la narratrice.

Le monde sur lequel ouvre la lecture est sans limite et rejoint l'immensité :

« [...] lire c'est s'engloutir, s'aventurer à l'infini, s'enivrer, l'horizon qui se déchire, recule, même à l'intérieur³ ».

« [...] tout s'est élargi, s'est déchiré, agrandi⁴ ».

Le même constat est fait dans *Vaste est la prison* : « pour toutes nos lectures un royaume s'ouvrait, un espace amplifié⁵ ». La narratrice du roman réalise l'apport libérateur qu'apporte la rêverie livresque :

[...] dans l'aventure de mes lectures, je ne prenais nullement en compte l'espace restreint du logis où j'évoluais. Pareillement ne me frappait pas encore l'iniquité de la claustration des femmes de ma famille.⁶

La narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, comprend elle aussi que la lecture permet de toucher à une vastitude émancipatrice qui : « devenait soudain un éther miraculeux – zone de nidification de tous les rêves, les miens comme ceux de tant d'autres...⁷ ». La lecture initie alors à des rêveries tranquilles; elle entraîne la narratrice loin du monde sensible : « me voici à mon tour dérivant

¹ *Nulle part dans la maison de mon père*, p.119.

² *Ibid.*, p.119.

³ *Ibid.*, p.117.

⁴ *Ibid.*, p.120.

⁵ *Vaste est la prison*, p.291.

⁶ *Ibid.*, p.293.

⁷ *Nulle part dans la maison de mon père*, p.125.

ailleurs¹». En parlant de la rêverie, Gaston Bachelard parle d'une phénoménologie de l'extension, de l'expansion et de l'extase². Nous retrouvons celle-ci dans le roman puisque l'expérience qu'offre la lecture y est rattachée : « je compris qu'au dessus de nous planait un autre univers, que je pourrais l'approcher par les livres (...) tel un vol d'oiseau à l'horizon³».

La lecture donne naissance à la rêverie qui bouleverse les sens et les éveille : « Je fus sans doute la seule fillette – l' « indigène » – à être bouleversée à la fois par le rythme, la musique, sa limpidité, les images furtives, si proches, presque caressantes et pourtant venant de si loin, moi⁴». Il s'agit d'une expérience esthétique particulière en raison de la puissance qu'elle recèle : celle de mettre en correspondance tous les sens. Elle crée « une zone à part, fluide et scintillante »⁵ qui permet l'accès à un irréel exaltant.

*La rêverie jusqu'au point suprême où l'immensité née intimement dans un sentiment d'extase dissout et absorbe, en quelque manière, le monde sensible.*⁶

Salim Bachi met aussi en scène des personnages fortement attirés par la lecture. Sindbad, dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, se lasse très vite de ses déambulations urbaines et préfère se réfugier dans les livres devenus seuls remède à son blasement ; il se dit être « intoxiqué par ses lectures »⁷.

*Villa Médicis, seules mes lectures me retiennent et le temps n'a plus de raison d'être. Je reste seul dans ma chambre dévorant des livres*⁸.

*[...] je lisais Sciascia dans la pénombre de ma grande chambre ; je me consolais ainsi de la bêtise des pensionnaires, de l'ennui atroce qui me saisissait à présent*⁹.

En lisant un manuscrit inachevé intitulé *Les nouveaux voyages de Sindbad*, Sindbad y reconnaît un double de lui-même, une version différente, mais captivante

¹ *Ibid.*, p.119.

² G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.178.

³ *Nulle part dans la maison de mon père*, pp.12-125.

⁴ *Ibid.*, p.123.

⁵ *Ibid.*

⁶ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.177.

⁷ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.119.

⁸ *Ibid.*, p.86.

⁹ *Ibid.*, p.111.

de ses propres aventures : « voir son double agir à sa place et se comporter comme un vaurien¹ ». Il y voit la véritable raison d'être de la littérature : « nous tendre un miroir voyou² ». Les livres permettraient donc de transcender une condition limitée dans le monde immédiat pour accéder à une liberté nouvelle.

Mais deux autres textes nous ont paru intéressants pour parler de la lecture onirique chez Bachi: *Dieu, Allah, moi et les autres* et *Le Dernier été d'un jeune homme*³. D'ailleurs, l'entretien que Salim Bachi a eu avec Hafid Adnani, que nous avons joint dans l'annexe, explicite le rapport entre les deux textes. Le premier est un récit autobiographique qui concerne l'auteur lui-même. Le deuxième est un roman aux chatoiements biographiques et se rapporte à l'écrivain Albert Camus, à ses années de formation intellectuelle et politique. Il semblerait que les deux hommes soient liés par certains points communs dont le plus manifeste serait la maladie :

Ce que je montre dans « Le dernier été d'un jeune homme », c'est que la maladie est une coupure avec le monde et du temps à soi. Il faut bien l'occuper et Camus l'a occupé en lisant et en écrivant. C'est ce qui m'est arrivé également. Cette première phrase du roman contient une contradiction tragique, mais en même temps belle puisque ce qui peut nous arriver de pire peut être transformé en quelque chose d'autre, surtout pour un artiste⁴.

Dans *Dieu, Allah, moi et les autres*, le narrateur/auteur revient sur ses années de solitude que la maladie lui a imposé et qui l'ont forcé à se détacher du monde extérieur : « J'avais été un adolescent maladif que ses parents, à juste titre, empêchait de sortir (...) Dans une atmosphère sombre et silencieuse, je demeurais égaré, perclus de solitude⁵ ». La lecture devient alors le moyen de fuir une claustration à la fois physique et psychique. Elle lui permet de quitter le monde immédiat, son corps atteint, pour rejoindre un espace transcendant où ses soucis de santé n'existent plus : « ce corps qui me trahissait, ce corps douloureux et mortel

¹ *Ibid.*, p.82

² *Ibid.*

³ Salim Bachi, *Le Dernier été d'un jeune homme*, Alger, Barakh, 2013, p.47.

⁴ Entretien avec Hafid Adnani, disponible dans la partie Annexe et sur le site : <http://adnani.over-blog.com/2014/12/salim-bachi-je-voulais-montrer-un-camus-vivant-et-un-camus-vivant-n-a-pas-conscience-de-son-destin.html>.

⁵ *Dieu, Allah, moi et les autres*, p.142.

disparaissait, englouti par le monde, qui se déployait dans mon esprit pendant que je lisais à en perdre le souffle¹». L'immensité qu'offre la lecture, à travers la rêverie, permet au rêveur de dépasser sa condition réelle, de quitter, l'espace d'un moment, sa condition de mortel.

Bachelard précise que l'immensité qu'apporte la rêverie peut aussi permettre d'accéder à la profondeur de l'être intime²: « l'immensité du côté de l'intime est une *intensité*, une intensité d'être, l'intensité d'un être qui se développe dans une vaste perspective d'immensité intime³». Ainsi, le rêveur, grâce à l'immensité, découvre sa propre intériorité, se délie de ses préoccupations, de ses souvenirs et de ses chaînes intérieures pour libérer son âme. La solitude lui offre alors ce calme qui lui permet de dominer ses états subalternes : « Il n'est plus prisonnier de son propre être⁴». Le rêveur, à travers la lecture, se dérobe au monde et à ses angoisses:

[...] je n'étais plus ce jeune garçon chétif qui pensait à la mort tous les jours parce qu'il avait perdu sa sœur, je n'étais plus le fils de mes parents qui se déchiraient et ne parvenaient pas à surmonter la mort de leur fille, je n'étais même plus un jeune Algérien puisque les livres me donnaient toutes les nationalités du monde et m'offraient tous les voyages⁵.

Dans *Le Dernier été d'un jeune homme*, le narrateur découvre également dans la solitude un univers infini : « Ma solitude grandissait, je la découvrais féconde. Elle me permettait de lire, de réfléchir et d'écrire⁶». Il accède à l'immensité à travers les livres qui deviennent un monde singulier qu'il n'hésite pas à explorer. De refuge, la lecture devient exaltation, espace nouveau pour une âme errante, un territoire insondable défiant la mort :

Cet univers de papier était le plus beau refuge que je connaissais. Il éloignait la mort, plus présent lorsque le souffle venait à me manquer ou que la douleur des poitrinaires me taraudait. Je me plaisais à imaginer que la lecture retardait la venue de la dame en noir de vieux contes, [...] Un livre dévoré dans la fièvre

¹ *Ibid.*, p.60.

² G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.173.

³ *Ibid.*, p.176.

⁴ *Ibid.*, p.178.

⁵ *Dieu, Allah, moi et les autres*, p.60.

⁶ Salim Bachi, *Le Dernier été d'un jeune homme*, *op.cit.*, p.47.

*et l'exaltation me faisait oublier ma condition. J'avais alors la certitude que j'allais guérir*¹.

L'onirisme chez Assia Djebar et Salim Bachi est mis en rapport avec la lecture qui incarne un appel intime de l'immensité. Des personnages quittent le monde immédiat pour connaître « l'expansion des choses infinies² ». Ils accèdent à un ailleurs libérateur qui leur permet de transmuier la solitude en expérience cosmique. Il n'est plus question de temps ou d'espace, mais de non-temps, de non-espace, d'un monde d'infinies possibilités. La rêverie, à travers la lecture, met en œuvre l'âme lyrique qui use du temps balsamique, du calme illimité³ pour engendrer « des échappées d'imagination⁴ ». Les livres, la littérature, deviennent un espace-organe, un espace-substance⁵ qui permet à l'être de se libérer, de se couper de la réalité dans un mouvement de transcendance.

¹ *Ibid.*

² G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.184.

³ *Ibid.*, p.180.

⁴ *Ibid.*, p.194.

⁵ *Ibid.*, p.184.

Conclusion :

Dynamiquement présent dans les textes étudiés, le voyage onirique est inhérent à l'exploration spatiale. La ville devient l'espace-même d'un discours intérieur révélateur d'indices sur l'état psychique de ses explorateurs. Assia Djebar et Salim Bachi utilisent tous deux l'onirisme comme stratégie d'écriture pour donner à leurs personnages une épaisseur narrative particulière. Le lecteur se voit offrir la possibilité d'accéder à ce qui échappe au contrôle du personnage. Émergent alors des angoisses, des blessures, des fantasmes sous l'œil attentif du lecteur.

Les deux auteurs entament, au moyen du matériel onirique, une mise en écriture de l'inconscient. Nous avons observé de quelle façon le Moi se voyait déconnecter du monde immédiat pour rejoindre un « ailleurs » souvent perçu comme libérateur. Les personnages, chez les deux écrivains, sont tous déconnectés à un moment ou à un autre de la réalité. Psychotrope, fatigue, insomnie, remémoration, danse, plusieurs éléments permettent d'invoquer le rêve et la rêverie. Les protagonistes se dérober aux tensions qui les enveloppent et se réfugient dans le seul espace qui leur appartient : leur monde intérieur. Émergent alors différentes manifestations de la vie intérieure.

Conclusion de la deuxième partie :

La deuxième partie de notre travail nous permis de révéler la manifestation de diverses formes de voyage : spatiale, temporel et onirique. Ce qui nous semble intéressant, c'est que ces formes sont liées entre elles. En effet, l'exploration de l'espace est liée au voyage temporel et l'onirisme apparait dans le va et vient composant la dynamique spatio-temporelle. Mais ce que nous relevons aussi c'est que le voyage chez Assia Djebar et Salim Bachi est lié au retour : retour dans le pays d'origine, retour dans le passé et retour vers son monde intérieur. Nous ne sommes donc pas détachée de la première partie de l'analyse. En effet, c'est bien le retour différé par l'errance et incarné dans l'*Odyssee* par Ulysse qui est au cœur des pérégrinations des personnages de notre corpus. Nous allons maintenant nous intéresser à un dernier retour, celui qui projette l'homme dans le monde du mythe ; le voyage va être dans les pages suivantes analysé d'un point de vue mytho-initiatique.

Partie 3 :

Du voyage initiatique à l'éternel retour

« [...] le Voyage est un thème initiatique dont on voit tout de suite les résonances dans les mentalités et la littérature moderne¹ ».

¹ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, P.U.G, 1987, p.44.

Introduction partielle :

Il est question ici, peut être, de la plus intéressante des formes du voyage : celle qui se rapporte à l'initiation. Un personnage, suite à une série d'épreuves dangereuses, se transforme et évolue. L'auteur, lui, à travers un regard propre sur l'homme et le monde, choisit des étapes significatives d'une expérience profonde et lui attribue un sens sacré. Nous avons vu précédemment que le temps et l'espace participent activement à la dynamique narrative ; nous allons voir que l'initiation leur apporte une nouvelle dimension de nature mythique cette fois. Notre travail consiste alors à mettre en évidence l'architecture mytho-initiatique de chaque roman et de montrer de quelle manière l'initiation, en introduisant des unités archétypiques structurées, participe à la création de la genèse romanesque et constitue un noyau central pour l'écriture. Le voyage, chez les deux auteurs, étant également d'essence initiatique, il nous est paru important de voir de quelle façon le novice vit l'initiation.

L'étude du plan mytho-initiatique sollicite d'entrée de jeu qu'on définisse certaines notions terminologiques. En effet, une telle analyse exige qu'on s'intéresse aux concepts suivants: initiation, mythe et mythocritique.

1-L'initiation :

En nous référant aux travaux de Mircea Eliade, nous pouvons dire que l'initiation s'articule autour d'un ensemble de rites et d'enseignements oraux participant au changement du statut religieux et social du sujet à initier. En ce sens, elle représente une mutation ontologique du régime existentiel et offre, après une série d'épreuves, au néophyte une existence nouvelle : à son terme, il devient *autre*¹.

L'abolition du temps profane et la projection de l'homme dans le temps mythique ne se produisent naturellement, qu'aux intervalles essentiels, c'est à dire ceux où l'homme est véritablement lui-même: au moment des rituels et des actes importants [...] le reste de sa vie se passe dans le temps profane et dénué de signification dans le "devenir".²

La finalité de l'initiation est d'aguerrir le novice en annihilant sa condition antérieure par le truchement de renseignements utilitaires pour faire face à la rudesse de la vie. Néanmoins, Mircea Eliade précise que : « (...) les rites initiatiques ne sont que les répétitions des opérations effectuées dans les temps mythiques, par les Êtres Surnaturels³».

Selon Eliade, l'organisation du schéma initiatique rend compte, en dépit de la variation des données, d'une solidarité structurale. Hormis la présence d'un guide qui accompagnera le néophyte dans son voyage, Eliade évoque trois étapes initiatiques: la préparation, la mort symbolique et la nouvelle naissance. La première phase constitue une sorte de phase d'attente et permet de préparer le novice en le purifiant et en lui accommodant un lieu sacré pour la suite de son initiation (on parlera de rites préliminaires) ; elle introduit également sa séparation (une rupture) du reste des profanes (le motif du départ en est un exemple). La deuxième intervient pour modifier l'essence du néophyte qui doit connaître une mort initiatique. Il sera question alors d'accès au monde de l'au-delà et ceci à travers une rétrogression de type embryonnaire (*ad uterum*, marquée par le vide et

¹ Mircea Eliade, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1959, p.10.

² *Idem*, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1969, p.50.

³ *Idem*, *La nostalgie des origines Méthodologie et histoires des religions*, Paris, Gallimard, 1971. P.187.

l'incertitude) et une descente aux enfers ou une ascension au ciel (symbolisant un voyage vertical reliant l'initié à une expérience mystique et sacrée) :

(...) les novices sont symboliquement enterrés, ou ils sont censés avoir oublié leur vie passée, leurs relations familiales, leur nom, leur langue, et doivent tout apprendre de nouveau. Parfois, les épreuves initiatiques deviennent de véritables tortures.¹

Les rites de mise à mort varient, mais imposent, tous, de multiples épreuves métaphorisant la mort du néophyte. Vient alors la dernière étape, une fois que le néophyte renonce à sa vie antérieure et survit aux obstacles, il acquiert le statut d'initié : on parle de nouvelle naissance ou de renaissance. Ceci marque la transcendance de son existence : l'initié se voit autoriser l'accès à une sphère spirituelle qui lui octroie des connaissances inaccessibles jusque là dans le monde profane. Selon Eliade, il est question d'« expérience existentielle profonde »², d'une aventure spirituelle enrichissante qui révèle un monde transcendantal.

La résurrection initiatique offre donc à l'homme la capacité de dépasser son existence immédiate et de s'inscrire différemment dans le monde en tant qu'être « né à l'esprit ». La mort initiatique est essentielle pour connaître une vie nouvelle :

(...) l'homme construit son corps glorieux. Il pénètre en effet par la grâce —tout en vivant dans le monde profane, auquel il ne cesse d'appartenir— dans l'éternité. L'immortalité ne surgit pas après la mort, elle n'appartient point à la condition post mortem, elle se forme dans le temps et elle est le fruit de la mort initiatique.³

Il existe une relation interdépendante entre l'initiation et la quête : l'initiation est souvent engendrée par une quête et la quête introduit l'initiation. Ainsi, les romans évoluent autour de la figure substantifique de la quête. L'initiation, par son caractère sacré, est l'aventure spirituelle par excellence. En pénétrant dans le monde supraterrrestre, l'homme se livre à une recherche viscérale sur le monde et sur lui-

¹ Mircea Eliade, *La nostalgie des origines Méthodologie et histoires des religions*, op. cit., p.188.

² Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes : Naissances mystiques*, op.cit., p.27.

³ Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., art. « Initiation », p. 522.

même. Les arcanes du cosmos lui sont révélés et lui permettent d'accéder à un passé ancestral et mythique : l'initiation catalyse la révélation ; c'est ce que Eliade décrit comme : « la manifestation de quelque chose de "tout autre", d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde »¹. On parle alors de reproduction d'un acte primordial, de répétition d'un exemplaire mythique *Ab origine* :

*Cette répétition consciente de gestes paradigmatiques déterminés trahit une ontologie originale. Le produit de la Nature, l'objet façonné par l'industrie de l'homme ne trouvent leur réalité, leur identité que dans la mesure exclusive où il reprend une action primordiale.*²

Nous pensons que les romans choisis pour notre recherche remplissent, partiellement du moins, les critères du récit initiatique. Nous allons donc tenter de relever le schéma ésotérique qui se dégage des différents textes et voir de quelle façon les personnages expérimentent l'initiation. Puisque cette dernière implique une transformation ontologique, nous établirons un lien avec la quête profonde que connaissent les personnages : celle de l'identité. Pour ce faire, la ville sera encore une fois notre terrain de prospection. Réunissant l'intérieur et l'extérieur, elle bénéficie d'une influence considérable sur les personnages et invoque même leur initiation. Espace central de l'écriture, elle produit une atmosphère particulière, liée à son instabilité et à sa puissance romanesque, et confronte les personnages à une mort symbolique. Néanmoins, nous précisons que les deux auteurs, Assia Djebar et Salim Bachi, optent pour des expériences initiatiques différentes qu'il serait intéressant d'étudier. Les néophytes choisis, parviendront-ils à accomplir leur initiation et connaîtront-ils la résurrection escomptée ? C'est ce à quoi nous comptons répondre.

¹ M. Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., p. 15

² M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, op.cit., p16.

2-Définition du mythe :

La littérature a toujours eu des rapports manifestes avec les mythes qui n'ont cessé d'être une source d'écriture très fertile. Elle a largement contribué à leur conservation et leur a offert la possibilité de résister au temps : « la littérature est le véritable conservatoire des mythes »¹. Dès lors, les mythes ont connu de nombreuses métamorphoses et à travers le système de réécriture, ont été enrichis par des variantes indicatives et porteuses de sens. Au fil des années, des fragments de mythes sont à leur tour devenus sujets de discours et ont été exploités au moyen d'une série d'intensification et de revalorisation. Ainsi, l'indéfectibilité du mythe est due à sa richesse interprétative qui le rend plus complexe et plus dynamique. Chaque mythe referme en lui une vérité sur le monde qui le rend singulier; l'écrivain en use pour apporter une vision personnelle stimulée par un ensemble modelable en fonction de son imaginaire.

Le mythe apparaît comme un récit (discours mythique) mettant en scène des personnages, des situations, des décors généralement non naturels (divins, utopiques, surréels, etc.) segmentables en séquence ou plus petites unités sémantiques (mythèmes) dans lesquels s'investit obligatoirement une croyance - contrairement à la fable et au conte. Ce récit met en œuvre une logique qui échappe aux principes classiques de la logique d'identité.²

Le mythe est donc un récit qui met en scène des êtres « qualitativement » différents de par une dimension supérieure qui les distingue du reste des hommes et relate leur implication dans l'apparition d'une chose. Dans *Aspects du mythe*, Mircea Eliade évoque une histoire sacrée en rapport avec un événement ayant lieu *in illo tempore*, dans : « le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements », [...]. C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. »³.

Ainsi, le mythe apporte des réponses aux interrogations de l'Homme. Il répond au besoin primordial de comprendre ce qui l'entoure et lui apporte un sentiment de contrôle : la connaissance le rassure.

¹ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 10.

² Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op.cit.*, p. 64.

³ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963, pp.16-17.

[...]. Tout ce qui en nous, n'est pas éclairé par la connaissance rationnelle appartient au mythe. Celui-ci n'est que la défense spontanée de l'esprit humain en face d'un monde inintelligible ou hostile [...]. Les mythes sont inséparables de toutes pensées, dont ils forment un élément essentiel et vital. Sans eux, la conscience humaine est mutilée, blessée à mort. Essayer de les mieux connaître, ne serait-ce que du dehors, c'est pénétrer plus avant dans la pensée des hommes.¹

Les mythes dépassent le monde profane au temps chronologique et signalent la survenance d'un monde sacré au temps fabuleux. Ils disposent d'une structure composite et appartiennent à l'atemporalité. Des êtres surnaturels deviennent alors les archétypes représentatifs de comportements humains qu'ils justifient : ainsi, il est question de sacré et de surnaturel. Convoquer le mythe c'est vivre une expérience hiératique liée à la réactualisation des événements fabuleux dans un temps et un espace sacrés.

« vivre » les mythes implique donc une expérience vraiment « religieuse » (...), exaltants, significatifs, on assiste de nouveaux aux œuvres créatrices des Êtres Surnaturels ; on cesse d'exister dans le monde de tous les jours et on pénètre dans un monde transfiguré, auroral, imprégné de la présence des Êtres Surnaturels.²

Dans *Le Héros aux mille et un visages*, J. Campbell rappelle que la pensée contemporaine accorde un intérêt psychologique au symbolisme de la mythologie. En effet, il semblerait que les mythes cristallisent ce qui est à la base du comportement humain conscient soit : peurs, tensions et désirs inconscients³.

Le psychologue d'aujourd'hui peut [...] restituer ainsi au monde contemporain un document éloquent et inépuisable sur les plus profonds abîmes de la nature humaine. On peut y observer, comme dans un fluoroscope, les processus cachés de l'énigme de l'Homo sapiens- qu'il soit occidental ou oriental, primitif ou civilisé, archaïque ou contemporain⁴.

¹ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 195, p. 12.

² Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit. p.33.

³ Joseph Campbell, *Le Héros aux mille et un visages*, op.cit., p.221.

⁴ *Ibid.*

La littérature, dans ce contexte, offre la possibilité d'observer en profondeur le puissant langage d'images qu'introduit le discours mythique. Ce dernier ne traduit pas seulement la manifestation de l'inconscient mais exprime également une volonté contrôlée de réitérer certains principes de nature spirituelle¹.

Afin d'écartier toute confusion relative aux termes qui seront utilisés dans notre analyse, nous précisons la différence existante entre mythe, motif et mythème. Le mythème est un concept introduit par Claude Lévi-Strauss en 1945 et est défini comme un récit issu, par la reprise d'« unités constitutives » complexes et spécifiques, du mythe². Le motif, lui, est lié à la récurrence narrative ou thématique dans un texte.

3-La mythocritique :

Le terme « Mythocritique » a été introduit par Gilbert Durand et dévoile un système pertinent de dynamismes imaginaires ; la littérature devient le département du mythe. Elle est présentée comme un outil de traitement du texte mythique s'appuyant sur divers méthodes (sociocritique, psychanalyse,...). Pierre Brunel enrichit les travaux de Durand et explique, dans *Mythocritique, théorie et parcours*, les trois phases de l'analyse.

Premièrement, il est nécessaire de repérer le mythe dans le texte, que sa présence soit patente ou latente, cela consiste donc à s'intéresser aux manifestations mythiques. L'émergence concerne donc les occurrences mythiques³. Ainsi, le lecteur pénètre dans les profondeurs textuelles afin de trouver : « Une hypothèse insistante, une réminiscence obsédante »⁴, grâce à cela il pourrait être en mesure de trouver les indices d'une présence mythique et les exploiter. Pour ce faire, les mots pourront lui être d'une grande aide et éclairer sa recherche : « le rôle immense de la Parole », la « juste voix du nom ». C'est le mot qui, en tous cas, mettra bien souvent sur la voie⁵.

¹ *Ibid.*, p.222.

² Pierre Brunel, *Mythocritique Théorie et parcours*, op. cit., p.31.

³ *Ibid.*, p.72.

⁴ *Ibid.*, p.76.

⁵ *Ibid.*

Deuxièmement, Pierre Brunel parle de la flexibilité du mythe. Il faudrait alors étudier les images qui en demeurent, son adaptation, mais aussi sa résistance dans le texte et sa modulation¹. Le théoricien rappelle que le mythe est plurivoque et cryptique et qu'il s'exprime par énigme ; s'ajoutent à cela les variantes qui découlent de la liberté scripturaire de l'écrivain. L'analyse littéraire aura alors pour tâche d'interroger cette « élasticité » du mythe.

Enfin, la mythocritique observe l'irradiation du mythe, en d'autres termes, la signification apportée par sa présence. Les traces laissées par les mythes peuvent totalement habitées la lecture et l'affecter, tout dépendra bien sûr de l'érudition du lecteur. L'auteur, également, peut explicitement mettre en valeur un mythe en l'introduisant dans le titre. C'est le cas par exemple du roman : *Le Chien d'Ulysse*. La donnée nominative du texte irradie et le schéma odysseien s'impose systématiquement. Il faudrait, toutefois, préciser qu'il est intéressant de chercher le mythe, mais qu'il est tout aussi important d'éviter de le voir partout.

Étant à la fois un pré-texte et un hors-texte, le mythe séduit fortement les auteurs contemporains. Assia Djébar et Salim Bachi, nous l'avons vu dans la première partie de notre recherche, recourent, à foison, à la réécriture des textes antérieurs. À cela se joindra donc le mythe qui se greffera dans l'espace textuel pour former une figure directive de l'imaginaire des auteurs. Dans *Le Héros aux mille et un visages*, J. Campbell considère qu'en l'absence d'une mythologie collective, chacun de nous « possède son propre panthéon onirique, insoupçonné, rudimentaire et cependant secrètement agissant² ». Le lecteur est invité, par conséquent, à lire les romans sous l'enseigne des mythes anciens et à voir de quelle façon les écrivains les réinterprètent.

¹ *Ibid.*, p.77.

² *Ibid.*, p.14.

Chapitre 1 : L'initiation chez Salim Bachi :

Nous pensons que les romans de Bachi sont des romans initiatiques en raison de la présence continue de deux motifs intéressants foncièrement liés à l'expérience ésotérique et à certains récits mythiques : la descente aux Enfers et le labyrinthe. Ainsi, même si les titres des livres laissent entendre la description d'une mythologie plus ou moins explicite liée à Ulysse (hypertextualité déclarée ou hypertextualité triptyque pour Sindbad), c'est vers d'autres mythologies que nous avons orienté notre regard.

Nous allons donc suivre les étapes de la mythocritique pour relever l'émergence, la flexibilité et l'irradiation des deux éléments mentionnés plus haut. Le renvoi fréquent de l'auteur légitime une lecture mythique des textes choisis. Cette partie de la recherche nous permettra d'établir un rapport entre le cheminement initiatique entrepris par les protagonistes et une véritable crise identitaire. La présence des motifs évoqués peut être parfois très bien dissimulée et notre travail est de justement l'exposer. Pierre Brunel précise que la littérature « aime ruser avec le mythe, même s'il lui est fortement attaché. La relation de complicité est aussi une relation de duplicité. »¹. La capacité d'irradiation du mythe justifie donc qu'on prenne les deux romans en considération et ce en dépit du fait que les deux motifs sont moins explicites dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin* que dans *Le Chien d'Ulysse*, la citation apporte plus de clarification, il y aurait :

*(...) deux sources d'irradiation sous-textuelle. L'une est l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain donné : une image mythique, présente dans un texte de cet écrivain, peut rayonner dans un autre texte où elle n'est pas explicite. L'autre est le mythe lui-même et son inévitable rayonnement dans la mémoire et dans l'imagination d'un écrivain qui n'a même pas besoin de le rendre explicite.*²

C'est pourquoi, nous ferons également appel à d'autres textes du même auteur dont les nouvelles portant le titre : *Les Douze contes de minuit* en raison de la forte

¹ Pierre Brunel, *Mythocritique Théorie et parcours*, op.cit., p.68.

² *Ibid.*, p.84.

charge intratextuelle qu'elles recèlent. Nous nous intéresserons plus précisément à deux récits que nous jugeons fortement significatifs et qui seront utilisés pour appuyer notre analyse mythocritique : « *Enfers* » et « *Icare et le Minotaure* ». Cette présence paratextuelle ne peut qu'explicitier l'intérêt que représenterait la prise en compte des deux éléments précédemment mentionnés.

I- Les personnages bachiens et la descente aux Enfers :

J'entendis le battement d'un vol infernal. (...) Nous avançons, la mort suspendue au-dessus de nos têtes. Nous cheminons dans les ténèbres à présent que des dieux infernaux nous ont condamnés à être leurs esclaves, les proies sur lesquelles ils peuvent s'abattre à tout moment.¹

Descendus ad Inferos est un motif mythique très ancien et s'associe aux plus célèbres des héros : Énée, Orphée, Hercule, ...; même Ulysse a dû s'approcher des Enfers pour obtenir des réponses et accomplir sa destinée.

[...] voyage qui se mime dans certaines consultations oraculaires : la descente d'un vivant au pays des morts pour y apprendre– pour y voir– ce qu'il veut connaître².

C'est donc l'une des expériences initiatiques les plus anciennes et les plus dangereuses. Elle est également marquée par la dualité et les couples opposés : vie/mort, mémoire/oubli, torture/délivrance, honneur/avilissement. Concernant l'imaginaire littéraire contemporain, deux sources sont particulièrement fascinantes si l'on veut s'intéresser à l'Enfer : la mythologie gréco-romaine et *La Divine comédie* de Dante. En effet, la description des lieux est très détaillée et sera exploitée pour ce que nous envisageons de faire.

¹ *Les Douze contes de minuit*, p.9.

² Jean-Pierre Vernant, *Mythes et pensées chez les Grecs*, Paris, éditions : La Découverte/Poche, 1996 (1965), p.116.

1-Enfers et aspects géométriques :

Les deux principaux symboles géométriques qui reviennent dans les différentes matrices référentielles décrivant les Enfers sont la verticalité et le cercle.

Le cercle, qu'on retrouve d'ailleurs dans le labyrinthe, est l'un des symboles fondamentaux. Selon *Le Dictionnaire des symboles*, il partagerait avec le point sa totalité, sa perfection et son homogénéité. Les cercles concentriques évoquent le jaillissement universel, mais non-manifesté de l'Être, les étapes de l'enrichissement intérieur et l'harmonie spirituelle¹. Le cercle symbolise le ciel cosmique :

*(...) le cercle symbolise l'activité du ciel, son insertion dynamique dans le cosmos, sa causalité, son exemplarité, son rôle provident. Par là, il rejoint des symboles de la divinité penchée sur la création, dont elle produit, règle et ordonne la vie.*²

Ne possédant ni commencement ni achèvement, ni direction ni orientation, le cercle permet à l'homme de découvrir sa propre transcendance et serait donc une forme fort appréciée dans l'expérience initiatique. De plus, sa récurrence dans les différentes représentations infernales supposerait que les Enfers reposeraient sur sa mécanique.

Le deuxième symbole répétitif dans les Enfers est la verticalité. Elle est marquée par la puissance et se trouve souvent associée à l'ascension. Elle jouit d'une valeur significative et privilégiée et serait, selon *Le Dictionnaire des symboles*, révélatrice d'un stade déterminé de la prise de conscience³. Ainsi, elle constituerait l'une des caractéristiques attribuées à l'Homme et le définirait. Ce dernier serait un être naturellement vertical que cela soit par rapport à la position de son corps (la station verticale) ou dans son rapport au Ciel et à la Terre (haut et bas). La verticalité est donc ambivalente et ne concernerait pas uniquement l'ascension, mais aussi la chute, spirituelle entre autre, celle de l'homme voué à connaître le monde chthonien pour une déchéance puis une résurrection symboliques.

¹ Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., art. « Cercle », p. 192.

² *Ibid.*, p. 191.

³ Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., art. « Verticalité », p. 1007.

2-Les Enfers dans la mythologie gréco-romaine :

Les Enfers, dans la mythologie gréco-romaine, sont des lieux souterrains destinés à accueillir et à juger les âmes des morts. En nous référant à *Mythologie grecque et romaine*¹ de Pierre Commelin, traducteur et écrivain français, nous allons essayer d'en établir une description géographique telle qu'ils étaient envisagés dans l'imaginaire antique. Il semblerait alors que les Enfers soient composés de quatre principales régions : l'Erèbe, l'Enfer des méchants, le Tartare et les Champs-Élysées.

L'Erèbe est le lieu où se trouve Cerbère. Il est aussi une sorte d'entre-deux où sont condamnés les morts n'ayant pas reçu de sépulture (nous l'avons évoqué précédemment dans notre travail). L'Enfer des méchants est le lieu du châtement et des lamentations. Les âmes y sont torturées afin d'expier leurs fautes et ne connaissent aucun répit. La région suivante, le Tartare, est considérée comme la plus profonde et la plus éloignée. Elle fait office de prison des dieux, notamment celle des titans, et abrite le palais du roi des Enfers : Hadès/Pluton. Enfin, les Champs-Élysées, destinés aux âmes vertueuses et au plaisir éternel, sont marqués par un printemps permanent et une jeunesse inaltérée².

Les Enfers, dans cette mythologie, regroupent principalement quatre fleuves : le Styx, l'Achéron, le Cocyte et le Phlégéthon. Le premier possède une eau noire mais sacrée octroyant à celui qui la boit ou la touche l'invincibilité (le cas d'Achille³ par exemple). Le deuxième, comme le Styx d'ailleurs, est un fleuve dont on ne peut revenir. Le troisième est lié à l'Achéron et reçoit sur ses bords les âmes privées de sépulture. Enfin, le Phlégéthon, aux flammes sulfureuses, entoure la prison des méchants et supprime toute possibilité de fuite⁴.

¹ Pierre Commelin (1960), *Mythologie grecque et romaine*. [En ligne]. « Les classes des sciences sociales », Chicoutimi, 2003, [consulté le 01/02/2015]. Disponible à l'adresse :

http://classiques.uqac.ca/classiques/commelin_pierre/mythologie/mythologie_greco_rom.pdf.

² *Ibid.*, p.141.

³ Fils de la nymphe Théthis, Achille eut le privilège d'être plongé dans les eaux du Styx étant enfant. Seul son talon restera à la surface, ce qui constituera plus tard son unique point faible. En effet, il recevra une flèche empoisonnée lors de la guerre de Troie et perdra la vie.

⁴ Pierre Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, *op.cit.*, pp.142-143.

À ces quatre fleuves s'ajoute le Léthé qui sépare les Enfers du monde des vivants. Sa fonction est d'abreuver les âmes des justes et celles des méchants qui ont subi leurs châtiments afin d'accéder à une vie nouvelle, à une réincarnation. En effet, son eau purge le mort de ses souvenirs et de sa vie antérieure lui ôtant toute trace du passé et lui offrant l'oubli.¹

Hormis l'aspect géographique intéressant des Enfers gréco-romains, certaines figures y résidant sont singulièrement fascinantes. Pour les besoins de notre recherche nous n'allons qu'en présenter une : celle de Charon. L'étrange personnage évoqué dans beaucoup de récits est considéré comme le passeur ou le nocher des Enfers. En effet, son rôle est de transporter les âmes par delà le Styx et l'Achéron. Toutefois, il n'accepte, dans sa barque, que les ombres ayant reçu la sépulture et pouvant par conséquent payer leur traversée au moyen des oboles². Il est décrit comme un vieillard sombre et sévère. Seuls quelques héros parviennent à effectuer le passage de leur vivant : Énée à l'aide du rameau d'or, Orphée en usant de sa harpe et Hercule³.

3-Les Enfers selon Dante :

La Divine comédie de Dante Alighieri constitue l'un des textes les plus instructifs pour une étude sur l'Enfer. Le personnage principal, Dante, à la recherche de l'âme de Béatrice, effectue littéralement une descente aux Enfers et doit sa survie principalement à Virgile qui endosse le rôle de guide et lui fait visiter le royaume chthonien. Nous allons donc nous intéresser, encore une fois, à l'aspect géographique de cet espace et y relever les principales composantes. L'Enfer qu'évoque Dante se compose de vestibules et de neuf cercles.

Le chant III de *La Divine comédie* annonce l'arrivée de Dante guidé par Virgile à l'entrée de l'Enfer. Dans le premier vestibule se trouvent les âmes neutres et lâches. Dante se rend ensuite au bord de l'Achéron⁴ et aperçoit Charon ainsi que les âmes qu'il transporte sur sa nacelle. La présence de Dante dans le royaume des

¹ *Ibid.*, p.115.

² Rappelons que celles-ci étaient disposées dans la bouche du mort afin de payer leur passage.

³ Pierre Commelin (1960), *Mythologie grecque et romaine*, *op. cit.*, p.147.

⁴ Nous remarquons que l'Enfer dantesque reprend plusieurs figures de la mythologie gréco-romaine.

morts déclenche la fureur de Charon. Virgile intervient alors pour le calmer ; une description du passeur des Enfers est mentionnée :

*Un vieillard dont le front des ans portait la marque.
Il s'écriait : « Malheur à vous, esprit pervers !
N'espérez jamais voir le Ciel, car je vous mène (...)
Va-t'en, éloigne-toi des morts, âme vivante ! » (...)
La rage s'éteignit sur sa joue enflammée,
Dans ses yeux qui roulaient en deux cercles ardents.¹*

Après le premier vestibule et la traversée de l'Achéron, Dante se retrouve dans le premier cercle de l'Enfer où se trouvent les Limbes. Séjournent dans ce lieu, les âmes de ceux qui n'ont pas reçu de baptême. Le deuxième cercle (chant V) concerne les voluptueux. On y trouve Minos (également juge dans les Enfers gréco-romains) qui préside au jugement des luxurieux. Le troisième cercle (chant VI) est celui des gourmands. Une fois que Dante recouvre ses esprits, il fait face à de nouveaux tourments. Dans cette terrible orbite se trouve Cerbère, le chien infernal, mais également Ciaccio. Ce dernier parle à Dante de Florence, ce qui nous rappelle que l'initiation consiste aussi à accéder à un savoir privilégié, ordinairement inaccessible :

*Et moi je répondis : « O Ciaccio, ta détresse
Me fait venir aux yeux des larmes de tristesse.
Mais Florence ? sais-tu, peux-tu me révéler
Quand elle finira cette guerre intestine ?
De ces déchirements quelle est donc l'origine ?²*

Dante obtient alors les réponses espérées, ce qui fait de lui un être assurément initié.

Au seuil du quatrième cercle, Dante est arrêté par Plutus, démon de l'avarice, qui se calme en entendant la voix de Virgile ; vient alors la pénétration de la quatrième sphère (chant VII). Virgile explique à son disciple que le lieu est partagé entre les avares et les prodigues et que chaque partie a pour châtiement de pousser de grands rochers courant à la rencontre de l'autre. Le chant VII introduit également le

¹ *Ibid.*, p.55.

² *Ibid.*, p. 95.

cinquième cercle. Dante y découvre deux sortes d'âmes : les coléreux et les paresseux.

Après un passage par la cité de Dité, l'exploration chtonienne continue et la descente conduit aux trois cercles suivants (chant XI). Le septième cercle, celui des violents, est divisé en trois degrés. Ces derniers s'articulent autour des différents types de violence : contre son prochain, contre soi-même ou contre Dieu. Le huitième cercle est celui des fourbes, il est divisé en dix fossés concentriques (chant XVIII). L'endroit est appelé *Malebolge* signifiant fosses maudites. Les châtiments dépendent de chaque bolge et s'intensifie au fil de la descente. Les bolges concernent dans un ordre respecté : les pécheurs, les flatteurs, les simoniaques, les sorciers, les prévaricateurs, les hypocrites, les voleurs, les mauvais conseillers, les hérésiarques et les alchimistes.

Nous l'avons mentionné précédemment, Ulysse est enfermé dans la huitième, celle des mauvais conseillers ; il raconte la fin de son voyage.

*Soudain du Nouveau-Monde un tourbillon étrange
S'élève et vient au flanc frapper notre vaisseau,
Trois fois le fait tourner en amoncelant l'onde,
Puis soulève la poupe, et dans la mer profonde
Fait descendre la proue au gré d'un bras jaloux,
Jusqu'à ce que la mer se referme sur nous.¹*

Les dix fosses se terminent par un puits large et profond qui donne lieu au neuvième et dernier cercle (chant XXXI). Il s'agit de la demeure des doubles fourbes soit des traîtres.

Ainsi se termine la descente dantesque aux Enfers². Le cercle et la verticalité témoignent alors d'un enfer implacable qui se contracte et se resserre à mesure qu'on parcourt ses composantes ; il est assurément une prison épouvantablement inexpugnable. Chaque emplacement est marqué par une damnation qui s'abat sur l'âme en perdition. La mécanique du cercle rejoint l'enfoncement qu'engendre la verticalité pour former une tornade hélicoïdale qui punit et torture. À cet espace fait

¹ *Ibid.*, p.375.

² Nous avons apporté plus de détails à l'Enfer dantesque dans la partie « Annexes » de notre thèse.

de désespoir, de supplice et de douleur, la présence de Virgile, endossant le rôle de guide des Enfers, protège Dante et le transforme en initié. Il accède à des connaissances sacrées inaccessibles au commun des mortels. Son voyage aussi éprouvant physiquement que psychiquement démontre toutefois la difficulté qu'introduit la mort symbolique : la métamorphose de l'être n'est pas sans prix. C'est pourquoi, Dante se trouve souvent affecté par ce qu'il voit au point d'en perdre connaissance ; sans Virgile, il aurait sûrement perdu la tête face aux révélations qui lui ont été faites.

4-L'écriture bachienne à l'aube du voyage dantesque :

Nous pensons que le motif des Enfers est inhérent à l'imaginaire de Salim Bachi en raison de sa présence constante dans l'univers scripturaire de l'auteur. Justifier nos propos ne sera pas une tâche difficile, car il nous suffit de regrouper les données présentées antérieurement et de les rechercher dans les romans. Nous verrons ainsi que l'effervescence mythologique liée aux Enfers est aisément perceptible. Nous avons vu également que la ville était marquée par l'enfermement et que le voyage semblait représenter un moyen de recouvrer sa liberté. Il nous semble alors intéressant de nous pencher sur le sort réservé aux protagonistes obligés de composer avec un vaste réseau d'images infernales.

Commençons tout d'abord par les données géométriques. Le cercle, dans les deux textes, représente un élément constitutif de l'architecture de l'espace. L'écrivain attribue fréquemment aux villes qu'il décrit la forme du cercle :

« (...) les rues en colimaçon dessinaient les cercles de l'enfer »¹

« (...) les rues circulaires de Cyrtha »²

« Bagdad était dessinée en cercles concentriques comme un astrolabe. »

« Tout tournait comme une roue dont les rayons noirs martelaient lentement les visages et les choses. Singulière cette sensation de retour éternel sous le soleil

¹ *Le chien d'Ulysse*, p.93.

² *Les Douze contes de minuit*, p.23.

d'une fin d'après-midi. Insupportable cet emprisonnement que la matière exerçait sur mon esprit. »¹

« (...) il déambule dans les rues étroites de Cyrtha, sillonne les artères circulaires de la ville de pierre. »²

La ville devient ce lieu désorientant où tout est accentué par une impression de répétition et de clôture : « [...], la ville lazaret, ouverte pourtant sur l'océan, mais bâtie de telle sorte que chaque rue, chaque fenêtre donnât sur une rue jumelle, une fenêtre sœur, sur un monde enclos en lui-même, une prison dans la prison. »³.

Cyrtha est l'exemple même de ce lien intime à l'Enfer. En effet, si elle est un « enfer singulièrement semblable à celui d'Homère »⁴, elle est aussi une sorte de reproduction de l'Enfer présenté par Dante. Ainsi, dans *Les Douze contes de minuit*, le récit *Enfers* fait explicitement allusion au voyage dantesque dans les lieux chtoniens : « je suis au milieu du chemin en une obscure forêt. »⁵, ceci rappelle l'arrivée de Dante dans les Enfers au début du chant I : « C'était à la moitié du trajet de la vie; Je me trouvais au fond d'un bois sans éclaircie⁶ ». De plus, l'influence des Enfers ne se limite pas à cela puisque l'auteur s'en inspire pour imaginer l'architecture spatiale dans son écriture : c'est ainsi que nous retrouvons les cercles infernaux :

Sur les hauteurs de Cyrtha-Belphégor, à l'endroit où les rues dessinaient des cercles concentriques, demeurent les riches commerçants de la ville, les dignitaires d'un régime corrompu, les luxurieux, les avaricieux, les hypocrites, les lâches, les orgueilleux, les traitres.⁷

La figure du cercle affecte également la structure des récits et influe sur l'architecture diégétique des romans. Il en ressort une forme narrative soumise à une tension bipartite à la fois centrifuge et centripète qui entraîne les personnages dans

¹ *Ibid.*, pp.90-91.

² *Ibid.*, p.20.

³ *Le Chien d'Ulysse*, p.92.

⁴ *Ibid.*, p.93.

⁵ *Les Douze contes de minuit*, p.76.

⁶ Dante Alighieiri, *La Divine Comédie, Tome I L'Enfer, op.cit.*, p. 21.

⁷ *Le Chien d'Ulysse*, p.18.

un véritable tourbillon scriptural. Se crée alors une sorte d'écriture spirale marquée par un effacement des repères spatio-temporels ; la fin est le commencement et le commencement est la fin : « l'impression étrange et taraudante de revivre la même chose, tout le temps »¹. Les personnages se retrouvent alors comme piégés dans un enfer à la fois spatial et temporel qui deviendra leur enfer personnel et engendrera une véritable dialectique du retour inévitable.

Hocine quitte sa maison pour traverser la ville, mais finit par y revenir ; la seule différence par rapport à sa situation initiale, c'est que ce qu'il considérait comme « chez-lui » est devenu un endroit hostile qui rejette son existence : il a été dépossédé de son centre et sans ce dernier, il ne peut prétendre être lui-même. Sindbad vit une expérience partiellement distincte ; il quitte Carthago, mais est condamné à y retourner de manière cyclique comme si en tentant de s'arracher au centre ce dernier finissait par le rattraper. Cela nous rappelle les propos de Maurice Blanchot, critique littéraire et philosophe français, dans *L'espace littéraire*, qui affirme qu'en touchant « au cercle, la pensée atteint quelque chose d'originel à laquelle elle ne pourra plus se soustraire. »². C'est dans ce rapport étrange au cercle que l'être subit une logique de transformation fortement marquée par la répétition, la fatalité et la quête d'une rupture. De même que la ville, par la présence du cercle, séquestre ses habitants, les romans, eux aussi, piègent leurs lecteurs qui ne peuvent qu'essayer de suivre une mécanique orbiculaire singulièrement déroutante.

Deuxième particularité observable au niveau de l'espace urbain décrit par l'auteur : la verticalité, « la vision de ce sanctuaire juché sur un enfer »³. En effet, elle rejoint le cercle pour renforcer l'idée d'impenétabilité de la ville. Elle est ambivalente et inscrit un double mouvement ascendant et descendant. Nous retrouvons cet aspect dans la description des habitants qui sont comparés à des « laves (qui) se superposent jusqu'à des altitudes vertigineuses. »⁴. Ils essaient de fuir l'espace, mais se trouvent condamnés à y rester. C'est donc le mouvement descendant qui est privilégié dans l'imaginaire bachien. Rien ne permet d'envisager

¹ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.148.

² Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, éditions Gallimard, Folio essais, 1955, p. 114.

³ S. Bachi, *La Kahina*, op.cit., p.9.

⁴ *Le Chien d'Ulysse*, p.224.

une quelconque évasion vers le haut, reste alors l'exploration du « bas ». Une certaine image infernale transparait :

(...) les hommes (...) cherchaient le moyen le plus sûr de s'étrangler dans une venelle ; les sens en bataille, ils se grimpaient dessus pour toucher au ciel, comme le cèdre, ils s'étouffaient les uns les autres en une cohue indescriptible, feuilles dans la douleur et le vent ; la nuit, ils dormaient, bercés par le monologue du fleuve qui se rompt les reins à démolir la ville qui servait de gîte à des bourdons.¹

Une angoisse saisit alors les personnages et le lecteur : la ville décrite, ce monde qui est présenté voire imposé est réellement d'essence infernale : «Ces lieux. Cet enfer, [...]. Les bas-fonds se situent toujours en hauteur. »². L'exploration de l'espace est alors perçue comme une véritable descente dans les différentes régions du monde chthonien. C'est ce mouvement descendant qui accompagne la chute du corps et de l'âme dans les romans de Salim Bachi.

Les hommes descendus dans les entrailles du commissariat perdaient jusqu'à leur nom. Et perdre son nom équivalait à tout abandonner. Pour parvenir à ce résultat, il suffisait de recourir à quelques outils, ou techniques. [...] Sentir sa chair se corrompre, sa peau se consumer, la sentir par les narines.³

La dégénérescence est irréversible et aucune possibilité de retour en arrière n'est envisageable. Il s'agit donc d'un mouvement de circularité certes, mais qui est rejoint par la mécanique de la verticalité :

(...) nos efforts concourent à nous rapprocher de son éclat, et à éviter ainsi l'écueil du délire, mais sans compter sur la fatale chute du corps, l'assouplissement des sens qui laisse libre cours au songe. Fatigué de la lutte contre l'ange, les hommes de Cyrtha se laissent tomber dans leur fange, paralysés, anéantis par l'effroi d'une rencontre manquée avec le ciel.⁴

¹ *Ibid.*, pp.196-197.

² *Ibid.*, p.264.

³ *Ibid.*, p.193.

⁴ *Ibid.*, p.22.

Hormis l'aspect géométrique que nous venons de présenter deux autres éléments évoquent également l'omniprésence du motif infernal dans les romans : la chaleur et la mort. En effet, des indications permettent de relever ces éléments :

« (...) nous voir suffoquer en essayant de la rejoindre. »¹

« (...) la chaleur infernale sous un soleil atroce. »²

« La cité brûlait chaque jour, chaque jour de manière différente. »³

La mort représente, à son tour, un trait intrinsèque aux villes choisies:

*(...) se nourrissant des morts comme Cyrtha, qui engloutissait chaque jour un bon millier de mauvais sujet et les recrachait dans ses venelles où flottait depuis des mois une insoutenable odeur de macération— les corps pourrissaient au soleil.*⁴

*« Carthago était une enchanteresse ; elle réservait des endroits hors civilisation ; des champs immenses où la mort pouvait se déployait. »*⁵

L'espace urbain devient peu à peu le domaine de la mort :

*Le colonel Mout replongea dans l'obscurité. [...] Peut-être la lassitude peignait-elle ce visage fatigué et vieilli ? Son costume noir l'habillait comme l'archange de la mort.*⁶

*Les habitants ressemblaient à des zombies; on leur avait supprimé âme et conscience.*⁷

*(...) en cette ville où le sang coulait, où les morts appelaient les morts.*⁸

C'est ce que réalisent les personnages au fil de leurs pérégrinations :

*« Vous avez assassiné tout ce qui avait une âme. Il ne reste plus que des êtres tels que vous...des gorgones, des goules, le diable... ».*¹

¹ *Ibid.*, p.34.

² *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.25.

³ *Ibid.*, p.44.

⁴ *Le Chien d'Ulysse*, p.118.

⁵ *Amours et aventure de Sindbad le Marin*, p.35

⁶ *Le Chien d'Ulysse*, p.216.

⁷ *Amours et aventure de Sindbad le Marin*, p.241.

⁸ *Ibid.*, p.41.

Cercle, verticalité, chaleur et mort s'associent pour instaurer un décor mythique et énoncer les prémices d'une descente aux Enfers. Le néophyte est préparé à ce qui constituera pour lui une épreuve délicate s'articulant autour d'une exploration spatio-infernale. Nous allons étayer nos propos en relevant le rapport existant entre l'espace et l'Enfer.

4-1- Quand l'espace s'assimile à l'Enfer :

En ce qui concerne les lieux évoqués dans les romans, plusieurs d'entre eux accentuent l'assimilation à l'Enfer. Cyrtha, Carthago et d'autres espaces rendent compte des tensions inhérentes au monde chthonien.

Ainsi, à Cyrtha, tout semble infernal. La ville elle-même impose une certaine vision cauchemardesque. Elle est la matrice de supplices et de subversions :

Cyrtha vaincue par son inertie et le poids de ses fautes. Violences innommables, rapines, viols et, surtout, promesses non tenues, faveurs refusées, multipliaient les rancœurs, exaltaient les haines endormies sous le soleil comme des vipères.²

L'hôpital n'est pas seulement un lieu clausttral, mais aussi une sorte de géhenne, c'est un lieu : « où les corps rompus, torturés par la douleur, tentaient d'échapper à la fixité redoutable des enfers. »³ Dans *Les Douze contes de minuit*, l'auteur accentue l'abomination du lieu : « Empalées sur leurs pieux comme des âmes damnées, visages torturés, (...) Et tous sont ensevelis dans une pénombre redoutable. (...) Mâchoires anguleuses. Corps tendus. Près du gouffre. »⁴.

Le commissariat est à son tour concerné par cet aspect de tourmente : « enfouis dans les ténèbres du commissariat central de Cyrtha, (...) un peuple d'agonisants, de condamnés cloaque confondant bourreaux et victimes »⁵. Il laisse en plus entrevoir un certain état d'apathie résultant du magnétisme infernal : « le commissariat bourdonnait. Des types mal rasés, mal fagotés, allaient et

¹ *Ibid.*, p.34.

² *Le Chien d'Ulysse*, p.218.

³ *Ibid.*, p.206.

⁴ *Les Douze contes de minuit*, p.86.

⁵ *Le Chien d'Ulysse*, p.219.

venaient, en proie semblait-il, à un mal incompréhensible. [...] Ils étaient en enfer. La savaient-ils ? »¹.

Au fil de ses déplacements, Hocine prend conscience qu'il effectue en vérité une exploration des Enfers puisque chaque lieu est à connotation infernale ; la descente est finalement explicite dans l'épisode de la discothèque :

J'entamais la descente des marches. À mesure que je m'enfonçais dans les entrailles de la boîte, les murmures et les paroles de chaque être me parvenaient plus clairement. Une descente dans le flot même de chaque homme².

Nous avons vu précédemment que c'est bien à ce moment précis où tout bascule pour Hocine et qu'il échappe de justesse à la mort. Dans *Tuez-les tous*, la perception infernale de la discothèque se confirme et renforce l'idée que ce lieu est fortement rattaché à une expérience chthonienne:

(...) comme en enfer. Il aimait ça, la musique de la démence. Elle concordait. Elle épousait les vagues des danseurs, elle brûlait les putes et les macs qui se tordaient dans les feux. (...), lui avait conscience d'être mort et de ne plus être sur le chemin de Dieu³.

Amours et aventures de Sindbad le Marin multiplie également les références spatio-infernales. Cela commence déjà par l'émergence du personnage mystérieux appelé le Dormant qui, après semble-t-il des années d'absence, redécouvre une Carthago transformée : « Ils descendirent la coupée et se retrouvèrent sur le quai. Les hommes se bousculaient. La foule gonflait comme une vague sur le point de s'abattre sur une digue pendant une tempête. »⁴. Accompagné d'un chien monstrueux, il semble lié à un autre monde. Sindbad, de son côté, ne cesse de penser à sa ville qu'il considère comme : « le trou du cul de l'Enfer, oui ! La mort sans destination ! »⁵. C'est à cause de la guerre et de ses conséquences que l'espace urbain devient asphyxiant ; la fuite de Sindbad est déclenchée par la situation

¹ *Ibid.*, p.172.

² *Ibid.*, p.256.

³ *Tuez-les tous*, pp.22-23.

⁴ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.13.

⁵ *Ibid.*, p.21.

sociopolitique du pays : « On vivait l'enfer de nos indépendances ratées. On s'en lisait. »¹.

Toutefois, il n'y a pas que Carthago à être touchée par cette vision chtonienne. Usant de la parodie, Salim Bachi fait vivre à Sindbad une scène étrange: dans un bar, à Florence, il commande une bière auprès de Virgilio, un barman, et c'est une autre cliente, Béatrice, qui l'aidera à le faire. S'en suivra une description encore une fois éloquente : « Des hommes et des femmes affalés sur de longs tabourets. Affalés dans la fumée. Et des hommes. Et des femmes. Dans la chaleur nocturne de ce lieu clos. Inferno ! »². D'ailleurs, nous retrouvons cette même phrase dans *Les Douze contes de minuits* : « Des hommes et des femmes affalés sur de longs tabouret. (...) Dans la chaleur nocturne de ce lieu clos. *Inferno !* »³. Quelques parties seront même communes aux deux livres : l'arrivée dans le bar, la rencontre avec Béatrice, les escapades dans la ville, etc. Dans un procédé intratextuel, l'aventure décrite dans *Les Douze contes de minuits* est reproduite dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*. La seule différence réside au niveau des personnages choisis. En effet, dans les nouvelles, l'auteur fait vivre l'aventure à Rachid Hchicha qui délaisse son ami Poisson pour déambuler à Florence avec Béatrice : dans le roman, c'est Sindbad qui le fera, nous l'avons vu antérieurement. Cela renforce donc l'idée de l'importance de l'aventure dantesque dans l'imaginaire de l'auteur.

Là où se rend Sindbad, l'Enfer est présent. À Rome, la villa Médicis aussi devient de plus en plus sombre et au fil de la lecture, elle se transforme en Enfer : « Cette ignoble résidence ! Cette villa maudite ! L'enfer. On s'y perd. On s'y oublie. »⁴. Enfin, en voulant quitter l'Italie, suite à la mort de Vitalia, Sindbad embarque avec Robinson sur un bateau appelé La Marne, un pétrolier ravitailleur. Cet épisode marquera, comme celui de la discothèque pour Hocine, une authentique descente vers « le plus bas ». En effet, la salle des machines est qualifiée de

¹ *Ibid.*, p.128.

² *Ibid.*, p.101.

³ *Les Douze contes de minuit*, p.82.

⁴ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.134.

« maison des morts, (un) Hadès bruyant »¹. Mais Sindbad se démarque des autres marins et ne montre pas le même état d'atterrement : « Je ne savais pas pourquoi tous voulaient se cloîtrer dans un cigare de métal. Il fallait sacrément manquer de confiance en l'avenir, refuser le monde de toutes ses forces, avec l'énergie du condamné. »². En dépit des épreuves auxquelles il a fait face et de la détresse qu'il a connue, il n'a pas perdu entièrement espoir ; il est devenu un être à part, différent des autres : « Mais les hommes de retour en surface n'étaient plus vraiment des hommes. Ils avaient perdu tout lien avec le monde réel »³.

Sindbad et Hocine arrivent à effectuer la descente imposée. Seuls face aux ténèbres fragiles et faibles, ils s'efforcent d'accomplir la deuxième phase de l'initiation qui consiste à vivre une mort symbolique. Les deux personnages rencontrent la mort, pénètrent dans son domaine et tentent d'en ressortir après l'avoir traversé. En conséquence, ils ne sont plus semblables au commun des mortels, car les connaissances acquises au cours de leur voyage initiatique font d'eux des être d'exception foncièrement métamorphosés.

4-2- Flexibilité, irradiation et figures infernales :

D'autres particules mythiques apparaissent dans les romans sous forme de séquences isolées. Le motif infernal transparait par la présence de quelques traces qui, une fois regroupées, donnent lieu à un réseau clairement chthonien et confirment que l'écrivain a sciemment choisi l'espace mythique des Enfers. Trois principaux éléments nous rappellent les Enfers : le Styx, Charon et le chien du Dormant. Ces derniers véhiculent une quantité intéressante de nouvelles contributions qu'ils seraient intéressants d'observer.

Parlons donc de Charon. Salim Bachi le mentionne dans les deux romans. Dans, *Le Chien d'Ulysse*, Hocine le présente comme le chauffeur du bus qu'il prend pour se déplacer dans Cyrtha: « Le chauffeur (...) se nomme Sidi Karoune. Traduction : M. Charon. Aimable présage. Lui verser une obole. Nom d'une

¹ *Ibid.*, 165.

² *Ibid.*, 164.

³ *Ibid.*, 167.

barque ! Qui tangué sur la route sinueuse plus frêle qu'esquif sous le vent. »¹. La barque de Charon est remplacée par le bus et permet au protagoniste de parcourir la ville et rejoindre son ami Mourad à la gare.

Une première flexibilité est à relever donc au niveau du moyen de transport utilisé par le personnage mythique. Nous retrouvons ce changement également dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin* où, cette fois, le nocher des Enfers, introduit sur un ton ironique, conduit un taxi : « *Charon. Ici, ils disent Karoune. Je conduis tous ceux qui veulent bien prendre place dans ma barque !* »². La rencontre de Sindbad avec le passeur insère une nouvelle flexibilité. En effet, si dans la mythologie Charon est un des personnages les plus effrayants et les plus respectés des Enfers, seul Sindbad le craint dans le roman. Ancien membre tortionnaire de la police militaire, ce deuxième Charon n'inspire aucune peur au Dormant. Au contraire, ce dernier, menacé par une arme, finit par se débarrasser du chauffeur en le donnant comme nourriture à son chien :

*Le Dormant tenait le Beretta dans sa main. On ne savait par quelle magie il l'avait subtilisé. (...). —Je ne suis pas celui... Je suis innocent... comme la brebis ou l'agneau, comme l'agneau de l'Aïd ! La gargouille se dégonflait. (...). Chien n'avait plus faim à présent, Chien était repu. Son maître lui avait donné permission de manger.*³

Cette fin aussi tragique qu'ironique laisse transparaître une flexibilité du mythe qui pourrait matérialiser les pensées de l'écrivain-même concernant la situation sociopolitique de l'Algérie. En effet, pour l'auteur, la sécurité militaire aurait largement participé à l'accentuation de l'instabilité du pays, qui en plus du terrorisme, n'aurait fait qu'anéantir la possibilité de retrouver un équilibre. La mise à mort de Charon, donné en pâture au chien, représente une destruction symbolique du corps militaire, excitateur, dans un certain sens de violence. Salim Bachi, en faisant dire à son personnage « je suis innocent » entend plutôt souligner sa culpabilité et son implication. D'ailleurs quelques pages auparavant, Charon tente de se justifier :

¹ *Le chien d'Ulysse*, p.33.

² *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.28.

³ *Ibid.*, 35.

J'ai obéi aux ordres ! hurla le chauffeur (...). J'ai vidé la ville de ses éléments perturbateurs. Je les ai coffrés comme votre chien, monsieur, et je les ai conduits dans les caves d'où ils ne sont jamais ressortis. On les a massacrés les uns après les autres. Quand je dis massacrer, c'est un mot qui n'a pas de rapport avec la réalité. (...) On disait perfectionner les méthodes d'investigation.¹

C'est cet État qui a laissé faire. La pourriture c'est lui.²

Néanmoins, nous précisons que la mort du nocher des Enfers implique l'apparition d'un nouveau désordre présageant le chaos : sans le passeur des Enfers, l'équilibre infernal est rompu et les âmes sont condamnées à errer dans le monde chtonien devenu Cyrtha ou Carthago.

Deuxième figure rappelant les Enfers, le chien du Dormant. Nous avons vu dans notre partie transtextuelle que le chien dans *Le Chien d'Ulysse*, était manifestement une réécriture d'Argos et que l'auteur lui a attribué comme rôle principal la reconnaissance et l'identification de son maître Hocine. Salim Bachi fait une nouvelle fois appel au chien dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, mais lui accorde une nouvelle fonction. L'animal évoqué ne ressemble à Argos que par rapport à la fidélité dont il fait preuve envers son maître. Pour le reste, il est plutôt assimilable au gardien légitime des Enfers, Cerbère. Même s'il est partiellement différent, il partage avec lui cette impression troublante d'appréhension et d'apeurement qu'il introduit:

La vieille bête tourna sa gueule vers lui [...]. Sous sa main, l'étrange sensation de toucher autre chose, comme si ses doigts s'enfonçaient dans la chair amollie d'une charogne.³

Plusieurs images renforcent l'idée d'appartenance du chien à un autre monde, un monde vraisemblablement souterrain : « Le compagnon du Dormant était une créature concoctée dans les entrailles du monde, une forgerie diabolique »⁴. Ainsi, Chien incarne une menace perpétuelle pour les personnages qui le rencontrent.

¹ *Ibid.*, 29.

² *Les Douze contes de minuit*, p.82.

³ *Amour et aventures de Sindbad le Marin*, p.24

⁴ *Ibid.*, p.46

Dangereux, ténébreux, il maintient une tension ostensible tout au long du récit qui plonge la narration dans un état d'entre-deux réunissant le fantastique et le réel :

*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. [...] ce chien était sans âge*¹

Le chien, nous l'avons vu précédemment, étant psychopompe, il accompagne les âmes et les guide dans le monde chthonien. Il est donc assurément lié aux Enfers et par conséquent à la mort : « Chien n'avait pas d'âme. [...], un fidèle gardien sans mémoire. »². Ceci renforce l'idée que nous avons du roman : la présence du chien atteste de la nature infernale de la ville et confirme la descente aux Enfers.

Enfin, le Styx est à son tour mentionné, on le retrouve dans *Le Chien d'Ulysse* lorsque Hocine se rend au commissariat : « Un Styx d'ordures dévalait les couloirs innombrables de la chapelle nocturne et agitée. [...] Nous enjambâmes le fleuve à l'agonie »³. Cela nous rappelle le cinquième cercle dont parle Dante : celui des coléreux et des paresseux. S'ajoute à cela l'évocation d'immondices qui fait penser à l'un des bolges du huitième cercle de l'Enfer qui concerne les fourbes. Le commissariat serait donc représentatif de deux cercles infernaux et confirme les propos énoncés dans l'interprétation concernant Charon.

Ainsi, plusieurs éléments mettent la structure de l'imaginaire bachien en rapport avec un immense réseau de références mythiques lié à l'Enfer. C'est donc en nouveau Dante que Hocine et Sindbad vivent leurs aventures. La mise en intrigue, à travers le choix des personnages, le cadre spatial et la circularité temporelle, invite le lecteur à lire les romans comme une pure exploration mythodantesque. L'Enfer (ou les Enfers) marque alors le moment d'une initiation fondamentale amenant les personnages à rechercher l'enfoncement. L'Enfer, n'est-ce pas justement cet espace particulier où le seul chemin à emprunter est celui qui se trouve dans les profondeurs ? Et si « l'enfer, c'est les autres » de Jean Paul Sartre

¹ *Ibid.*, p.27

² *Ibid.*, p.41

³ *Le Chien d'Ulysse*, p.172.

rejoignait la conception proposée, selon nous, dans les romans de Salim Bachi? Ne pourrions-nous pas dire alors que l'Enfer c'est aussi notre monde intérieur ?

II- Labyrinthe et écriture :

Après avoir considéré la ville comme espace associé à l'Enfer, nous allons l'observer dans son rapport au mytheme du labyrinthe. L'initiation est introduite par une nouvelle expérience urbaine liée cette fois à un autre récit mythique : celui de Thésée. D'ailleurs Pierre Brunel constate un lien entre les deux représentations : infernale et labyrinthique ; il note que « la représentation des enfers redouble celle du labyrinthe, - à moins que ce ne soit l'inverse ». ¹

Motif à la puissance symbolique séculaire, le labyrinthe existe dans plusieurs cultures et incarne un espace ésotérique exempt de repères définis. En ce qui concerne notre recherche, nous nous intéresserons au mytheme labyrinthique crétois dans son apport, fécond en significations, à l'écriture de Salim Bachi. Des personnages perdus dans la ville se retrouvent captifs d'un espace aussi complexe que désorientant : ils représentent un nouveau Thésée n'ayant pas choisi de pénétrer dans le labyrinthe.

1-Mythe crétois, labyrinthe et particularités :

Le mytheme du labyrinthe est indissociable du mythe de Thésée et de celui du Minotaure. Tout commence lorsque le roi Minos ordonne à Dédale de construire un palais à l'architecture particulièrement complexe pour emprisonner le Minotaure. Cette créature hideuse à corps d'homme et à tête de taureau est issue de l'union de son épouse Pasiphaé avec le taureau blanc que Minos refuse de sacrifier à Poséidon. Quelques temps plus tard, pour venger la mort de son fils tué par les Athéens, Minos impose comme tribut à ces derniers d'envoyer en Crète sept jeunes hommes et sept jeunes femmes pour servir de repas au monstre. Thésée, prince d'Athènes, se propose alors de faire partie du groupe sacrifié pour sauver ses concitoyens. Il arrive à terrasser le Minotaure et sort du labyrinthe grâce au fil que lui donne Ariane, la

¹ Pierre Brunel, *L'imaginaire dit secret*, Grenoble, ELLUG, 1998, p. 101.

filles de Minos¹. Dès lors, le labyrinthe symbolisera un état psychique, la domination de la perversité de Minos, mais aussi la culpabilité et la faute de la reine Pasiphaé². Ainsi, le Minotaure serait la faute refoulée dans les méandres de l'inconscient qui ne peuvent être que labyrinthiques.

La conception du Labyrinthe est des plus problématiques. Elle a été pensée de sorte qu'une fois à l'intérieur, il n'y ait aucune échappatoire. Les contours y sont imperceptibles, les couloirs et détours y sont multiples ; à chaque fois que l'on croit s'être approché du centre ou de la sortie, on se retrouve face à une impasse. Cette désorientation recherchée est accentuée par deux motifs principaux: la spirale et la tresse. Les deux figures, avec leurs diverses significations, font toute la complexité architecturale du labyrinthe.

Selon *Le Dictionnaire des symboles*, la spirale, s'apparentant au cercle, évoquerait l'évolution d'une force et serait un motif optimiste et ouvert. Ainsi, « elle manifeste l'apparition du mouvement circulaire sortant du point originel ; ce mouvement, elle l'entretient et le prolonge à l'infini »³. Elle serait en lien avec la rotation de la création, la cyclicité de la vie et la constance de l'être sous les vicissitudes du mouvement. La spirale rend compte de la dualité de ce dernier ; il peut être du centre vers l'extérieur (évolution) ou de l'extérieur vers le centre, (involution)⁴. Dans de nombreuses cultures, elle incarne la dynamique de la vie et pourrait même être liée au voyage cyclique de l'âme se mouvant entre incarnation, désincarnation et réincarnation, soit entre la vie et la mort, mais aussi entre le bien et le mal⁵. En d'autres termes, elle concerne le mouvement originel et renverrait à l'ordre cosmique de la croissance et de la décroissance : une sorte de représentation d'ordre dans le désordre.

¹ Félix Guirand, Joël Schmidt, *Mythes et mythologies*, op.cit., p.244.

² J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., art. « Minotaure », p. 635.

³ *Ibid.*, « Spirale », p.906

⁴ *Ibid.*, p.907.

⁵ *Ibid.*, p.908.

La tresse s'en démarque par la fermeture et le pessimisme du motif. Contrairement à la spirale, elle introduit un entrelacs fait de nœuds qui ôte toute possibilité de fuite. Tandis que la spirale par son double mouvement évoque « l'infini en devenir », la tresse, elle, transcrit plutôt « l'infini de l'éternel retour »¹.

En s'unissant, les deux motifs laissent paraître la difficulté qu'impose le labyrinthe, soit sortir d'un lieu dépourvu dans l'immédiat d'issue mettant la construction sous la tension de l'inaccessibilité. L'initiation a un lien certain avec le labyrinthe puisque le néophyte a pour tâche d'atteindre son centre caché². L'épreuve spatiale, mais aussi ésotérique engendre une altération ontologique du régime existentiel³. Seul un élu peut mener à terme l'exploration labyrinthe et se distinguer des autres profanes. Étant un lieu sacré, le Labyrinthe offre la possibilité de connaître diverses révélations qui ne peuvent apporter que nitescence et illumination.

Les textes de Salim Bachi offrent un vaste réseau labyrinthe. Le décor mythique est assez manifeste et atteste que l'auteur a eu présent à l'esprit le mythe crétois. Nous allons donc nous intéresser à l'introduction labyrinthe dans l'architecture narrative et voir de quelle façon l'auteur réinvestit le labyrinthe dans ses écrits.

2- Émergence et flexibilité du mythe :

L'émergence du mythe du labyrinthe est observable à bien des niveaux dans l'écriture de Salim Bachi. En effet, nous pouvons déjà constater sa présence dans le titre d'une des nouvelles recueillies dans *Les Douze contes de minuit*, intitulée *Icare et le Minotaure*. Le narrateur, ici, est Hamid Kaim, un des personnages introduits dans *Le Chien d'Ulysse* ; il raconte un souvenir d'enfance : son égarement dans les rues de Cyrtha. Ainsi, le péri-texte s'ajoutera au texte pour laisser transparaître de nombreuses résonances entrant dans une dynamique labyrinthe. Nous allons donc relever les différentes apparitions du motif du

¹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., art. « Spirale », p.967.

² *Ibid.*, « Labyrinthe », p. 553.

³ M. Eliade, *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoires des religions*, op.cit., p.187.

labyrinthe dans l'économie narrative bachienne et voir de quelle façon elles évoluent.

Pour commencer, nous allons nous intéresser aux deux motifs : la spirale et la tresse. Dans l'analyse précédente, nous avons démontré l'inscription du motif du cercle dans l'architecture des villes évoquées par l'auteur. Le fait qu'il s'apparente à la spirale suppose que celle-ci jouit aussi d'une place privilégiée dans la construction spatiale.

« Cyrtha ressemblait à un coquillage, une conque allongée par mille anneaux aux circonvolutions éternelles »¹

« (...) les rues en colimaçon »²

La tresse est à son tour très présente et marque l'enchevêtrement des chemins et la complexité de leur exploration: « (...) à travers l'entrelacs du dédale »³, « ses ruelles inextricables »⁴, « Les rues s'enchevêtraient »⁵.

La combinaison des deux motifs crée un univers marqué par la perte des repères et la désorientation : « je n'en suis plus très sûr, les frontières commencent à se perdre »⁶. Cyrtha et Carthago poussent les personnages qui les parcourent vers l'enlissement et l'errance spatiale.

L'enlissement empreint la progression de tous les personnages choisis par l'auteur. Aucun homme ou femme n'arrive à quitter réellement la ville bachienne. Hocine, comme nous l'avons vu, tente de s'éloigner de sa maison, mais finit par y retourner à la fin de la journée. Sindbad, quant à lui, quitte physiquement Carthago, mais se trouve condamné à la rejoindre dans un mouvement d'éternel retour. Ainsi, l'emprise de la ville est telle que ses habitants ne peuvent en aucune façon y échapper. Tels des sables mouvants, elle est une prison non seulement pour le corps, mais aussi pour l'esprit ; « ma pensée s'égarait dans l'entrelacs des petites rues

¹ *Les Douze contes de minuit*, p. 155.

² *Le Chien d'Ulysse*, *op.cit.*, p.93.

³ *Ibid.*, p.249

⁴ Salim Bachi, *La Kahéna*, Alger, éditions Barzakh, 2012. P.09.

⁵ *Le Chien d'Ulysse*, p.91.

⁶ *Ibid.*, p.28.

pavées »¹. Une fois à l'intérieur, aucune possibilité de fuite ne semble existante. Plus encore, l'impression d'être absorbée par la ville angoisse les personnages. D'ailleurs, « une toile infinie »² recouvre Cyrtha et implicitement Carthago. Cet aspect arachnéen de la ville rappelle celui de Bleston, la ville que Michel Butor décrit dans *L'emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*, « une ville pleine de toile »³. Les villes de S. Bachi, de la même façon que celle de Butor, retiennent et engloutissent leurs habitants.

L'errance est également un élément clé marquant les villes. Hocine avance « à travers les rues pavées de Cyrtha, sombre comme des grottes »⁴ et trouve beaucoup de difficultés à s'y repérer. Toutefois, il n'est pas le seul à connaître l'angoisse de l'incertitude qui l'envahit dans son exploration de l'espace. En effet, d'autres personnages se perdent même littéralement dans l'espace/ville. Ainsi, enfant, Amel, la femme du professeur de littérature de Hocine vit cette expérience erratique ; elle « s'était perdue dans l'enchevêtrement des rues de Cyrtha. La ville se transformait en un dédale redoutable pour l'étranger et l'enfant »⁵. C'est Hamid Kaïm qui la retrouve et la reconduit chez elle. Cependant, nous apprenons que lui aussi s'était égaré étant jeune. Il raconte l'influence de la ville sur l'enfant qu'il était :

*La ville de pierre, se rappelait Hamid Kaïm. De tout temps. Aussi loin que portent mes souvenirs. La première gorgée de lait dérobée au sein de ma mère n'étanchera pas la soif causée par ma découverte de Cyrtha, quand à cinq ans, je me perdis pour la première fois dans les rues de ce cancer [...] Comment décrire l'émoi d'un enfant écrasé par une ville ? Qu'importe ! Les rues s'enchevêtraient.*⁶

Ce même épisode est repris tel quel dans *Les Douze contes de minuit*⁷. Cette double évocation renforcée par le titre *Icare et le Minotaure* atteste de l'expérience labyrinthique à laquelle a été initié le personnage.

¹ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.102.

² *Le Chien d'Ulysse*, p.17.

³ Pierre Brunel, *Butor, L'emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*, Paris, PUF, col « écrivains », 1995, p.16.

⁴ *Le Chien d'Ulysse*, p.13.

⁵ *Ibid.*, p.68.

⁶ *Ibid.*, pp.90-91.

⁷ *Les Douze contes de minuit*, *op.cit.*, pp.154-155.

La ville décrite laisse donc émerger une architecture fragmentaire où la désorientation est le principe fondateur. L'aspect miroir que lui donne l'auteur renforce l'impénétrabilité qui la caractérise : « un monde enclos en lui-même »¹. De plus, elle est entièrement régie par le désordre qui s'ajoute à l'errance et l'enlèvement pour intensifier la sensation de chaos. Le désordre instaure le chaos et engendre l'instabilité.

*Cyrtha devenaient labyrinthique, en raison des travaux : [...], comme s'il eût fallu creuser la terre dans le but inavoué de semer la confusion*².
(...) *cité en construction et pourtant ruinée*.³

Du labyrinthe crétois, Cyrtha hérite bel et bien l'aspect de fermeture. En obligeant ses « captifs » à ne pas quitter les lieux, l'espace urbain impose une attraction terriblement redoutable. À l'impuissance du corps répond l'impuissance de l'esprit :

*(...) rien n'y fait, (...), incapables de remonter à la surface des flots, vers l'astre inextinguible qui ait pu nous maintenir en vie*⁴.
*Mourad et moi observons la ville médusés*⁵.
*«(...) les habitants de Cyrtha, figés pour l'éternité, médusés par on ne sait quel châtiment »*⁶.

C'est ici que va transparaître l'une des flexibilités du mythe du labyrinthe dans les textes bachiens : l'absence totale d'issue. Pour expliquer ce point, nous allons revenir tout d'abord au mythe grec.

Le labyrinthe crétois n'exclut pas réellement l'évasion. En effet, il évoque en réalité deux possibilités de fuite : le fil d'Ariane et les airs. Ces deux éléments sont associés à Dédale, l'ingénieur architecte du labyrinthe. Le fil qu'utilise Thésée pour ressortir du labyrinthe appartient initialement à Dédale. Ce dernier le remet à Ariane pour qu'elle puisse aider l'homme dont elle est tombée amoureuse (Thésée) à garder un lien avec l'extérieur et à retrouver son chemin. Néanmoins, Minos

¹ *Le Chien d'Ulysse*, p.92.

² *Ibid.*, pp.187-188.

³ *Ibid.*, p.13.

⁴ *Ibid.*, p.22.

⁵ *Ibid.*, p.18.

⁶ *Les Douze contes de minuit*, p.168.

découvre la trahison de Dédale et décide de l'enfermer avec son fils Icare à l'intérieur du labyrinthe. Dédale a recours alors à l'unique possibilité de quitter les lieux : la voie des airs. Il confectionne des ailes avec des plumes et utilise de la cire pour les coller. Avant de quitter les lieux, Dédale demande à Icare de ne pas trop s'approcher du soleil, mais l'inconscience de ce dernier l'amène à désobéir à son père. La cire qui fixait les plumes fond et Icare est précipité dans le vide avant de tomber dans la mer, il meurt. Dédale, lui, parvient à se rendre en Sicile et gagne la faveur du roi Cocalos. Minos n'arrivera pas à prendre sa revanche ; mieux, Cocalos le fait étouffer dans un bain¹.

En tentant de retrouver les deux éléments évoqués dans l'écriture bachienne, nous nous sommes rendu compte de leur inexistence. En effet, l'auteur ôte à ses personnages un quelconque espoir de délivrance. D'ailleurs, plusieurs d'entre eux réalisent cette condamnation.

Hocine : « Pas d'ailes pour m'en extraire. Elles ont été rognées par le destin, qui nous conçut souffrants. »².

Le Cousin dans Les Douze contes de minuit : « Comme beaucoup de jeune algériens, le Cousin (...) se fourvoya dans le dédale de Cyrtha et abandonna ses dernières illusions comme on perd ses plumes sous l'ardeur solaire. »³.

Hamid Kaïm : « Les ailes à moi, Hamid Kaïm, étaient entrées en combustion. »⁴

L'absence du fil et des ailes indique une difficulté supplémentaire dans l'accomplissement de l'initiation labyrinthique. La désillusion s'installe et les personnages se retrouvent forcés d'accepter un destin fatal. Il ne reste qu'une option pour eux : le mouvement. L'immobilité devient synonyme de mort et c'est donc l'errance qui devient l'utérus même du labyrinthe. En d'autres termes, le seul fil d'Ariane que propose Bachi c'est l'errance. Toutefois, c'est une errance sans fin que l'auteur fait subir à ses protagonistes, celle d'un éternel retour.

¹ Félix Guirand, Joël Schmidt, *Mythes et mythologies, op.cit.*, p.244.

² *Ibid.*, p.271.

³ *Les Douze contes de minuit*, p.54.

⁴ *Ibid.*, p.164.

3-La ville, le Minotaure de la modernité :

Hormis une architecture complexe, un autre élément, par sa présence, fait du labyrinthe un lieu préoccupant : le Minotaure. Ce dernier représente le danger, la monstruosité et la transgression auxquels doit faire face Thésée pour réussir son épreuve. La puissance funeste du Minotaure provient de ses origines. Il est le fruit de l'adultère de la reine Pasiphaé et n'est donc pas le fils légitime du roi Minos. C'est d'un acte interdit que naît la créature et devient elle-même la représentation de cet interdit. Le labyrinthe que demande Minos à Dédale, devient l'unique moyen de celer l'abomination engendrée par l'infidélité de sa femme. Le Minotaure serait alors l'incarnation de la faute humaine et de sa dénévation.

Nous avons tenté de retrouver la figure du Minotaure dans l'univers scriptural de Salim Bachi. Nous nous retrouvons à nouveau face à une flexibilité du mythe. Au fil des pages, nous nous sommes rendu compte que ce qui se rapprochait le plus du Minotaure n'était autre que la ville. En effet, l'ennemi principal des protagonistes est bien l'espace urbain : le monstre/humain se métamorphose en monstre/ville. Très rapidement, ce dernier s'unit à la ville:

« ville monstrueuse »¹, « l'ignoble ville »², « C'est le nom de cette monstruosité »³, « Se nourrissant des morts »⁴, « ignoble »⁵, « aux allures sinistres »⁶ « La redoutable »⁷,

« La ville guettait un faux pas ; une inconscience de plus nous précipiterait entre ses pattes »⁸

Dans *Les Douze contes de minuit*, cette association ville/Minotaure est confirmée. En effet, par un procédé de personnification, la ville s'anime sous des traits minotauresques :

«(...) la ville grogna. Je me sauvai (...) »¹

¹ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.30.

² *Ibid.*, p.102.

³ *Ibid.*, p.268.

⁴ *Le Chien d'Ulysse*, p.118.

⁵ *Ibid.*, p.174.

⁶ *Ibid.*, p.149.

⁷ *Ibid.*, p.249.

⁸ *Ibid.*, p.190.

« Captivé par la ville tentaculaire, je marchais la tête haute, fier d'avoir échappé au visage de taureau. Je sentais encore son souffle animal sur ma peau. Je voyais les veines gonflées sur son cou nu. »²

À cela, nous pouvons ajouter la puissance assignée à la ville qui «déplore son ombre sur toute les forces de cette terre ingrate »³. Le Minotaure urbain annihile ses prisonniers qui se trouvent désormais impuissants devant lui: « sa force d'inertie qui m'eût paralysé, corps et âme »⁴. Il s'allie au labyrinthe pour faire des protagonistes des « individus erratiques ». Le combat engagé contre le monstre semble impossible, car l'ennemi est bien trop puissant : « Et la menace gonflait comme une lame profonde, prête à m'éventrer. (...), sa force d'irréversible grandissait et menaçait le monde où je voulais continuer à vivre »⁵.

Une autre émergence du mythe est à prendre en considération : l'aspect transgressif du Minotaure. La ville, chez S. Bachi, partage avec le Minotaure son essence transgressive. Issu, comme nous l'avons mentionné précédemment d'une union interdite, il symbolise la faiblesse de l'homme face à ses désirs. La forme rejoint l'informe pour devenir le réceptacle du péché. Analogiquement, la ville bachienne est aussi le centre d'un ensemble de transgressions.

Transgresser dérive du latin *transgredi* dont le sens était d'abord spatial. On transgresse lorsqu'on passe d'un lieu à un autre : « Transgresser veut dire sortir par *húbris* de son espace pour entrer dans un espace étranger »⁶ ; l'idée de passage transparait et un lien certain semble donc la rattacher à la mobilité. En effet, Berthrand Westphal insiste sur le rapport qu'entretient cette dernière avec la transgression qui devient consubstantielle à l'espace⁷ : « À un niveau macrocosmique, tout déplacement peut entraîner une transgression⁸ ». Ainsi, elle

¹ *Les Douze contes de minuit*, p.157.

² *Ibid.*, p.159.

³ *Le Chien d'Ulysse*, p.17.

⁴ *Ibid.*, p.83.

⁵ *Ibid.*, p.135.

⁶ François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote*, (cité par Bertrand Westphal, *La Géocritique, op.cit.*, p.72.)

⁷ Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op. cit.*, p.77.

⁸ *Ibid.*, p.77.

apparaît chez tous les individus qui « rebutent la stase et la sédentarité¹ ». Par ailleurs, la transgression s'effectue dans l'ombre de la règle : « dans la mesure où on contrevient à un code, ou à un rite² ». Puisque le code perçoit l'espace temps comme un élément indissociable, la transgression ne peut que casser son homogénéité. Selon B. Westphal, elle n'est pas nécessairement volontaire mais peut être le fruit « d'une transition mal négociée, d'une tension non contrôlée qui se transforme en turbulence³ ». C'est donc d'un certain déséquilibre qu'elle émerge : « la transgression correspond à un chevauchement naissant d'un mouvement qui perturbe les équilibres majeurs⁴ ».

La ville/Minotaure est inhérente à la transgression. Les personnages qui y évoluent cherchent à rompre l'équilibre et à s'écarter des « codes » imposés qu'ils soient sociaux ou religieux. Mourad, l'ami de Hocine, ne jeûne pas (rupture avec l'un des préceptes fondamentaux de l'islam) et préfère fantasmer sur Amel, pourtant mariée ; nous apprenons même qu'ils sont amants (adultère). Hocine, multiplie les masturbations indiscrettes devant la télé et les aventures avec des femmes qui viennent louer une chambre dans l'hôtel où il travaille (luxure) : « Ne forniquez pas, psalmodiaient nos frères. Ne les couvrez pas de vos corps prompts à la lascivité. Amen. Je proscrire l'interdiction jetée sur elles »⁵. Les frères Habschaches n'hésitent pas à employer tous les moyens pour s'enrichir sans pour autant se montrer généreux (fourberie et avarice). Sindbad, lui, n'hésite pas à quitter son pays clandestinement et entame un voyage marqué par les rencontres libidinales ; c'est aussi au péché de la luxure qu'il succombe. Vitalia, avec qui il entretient une relation adultère, sera sa première conquête. Ainsi, la ville bachienne rappelle les cercles de l'Enfer. Les personnages optent de manière volitive pour le désordre. L'errance et la déviation s'inscrivent dans les textes comme les seuls moyens d'appréhender l'espace aliénant, de rompre avec la réalité quotidienne et de transgresser la zone du rationnel.

¹ *Ibid.*, p.77.

² *Ibid.*, p.74.

³ *Ibid.*, p.76.

⁴ *Ibid.*, p.78.

⁵ *Le Chien d'Ulysse*, p.245.

Se met en place une dynamique de la transgression dans une société qui craint un nouvel ennemi : l'islamisme ; la ville en devient le réceptacle et le Minotaure la personnification.

Une presse indépendante était née de ces troubles, d'innombrables partis politiques avaient éclos, pourtant le sentiment d'euphorie, accompagnant une liberté reconquise après la révolte, s'effaçait peu à peu : les choses rentraient dans l'ordre. Par un extraordinaire concours de circonstances, en même temps que s'épanouissait la liberté, poussait une fleur affreuse, exubérante, malade. L'islamisme hantait nos villes.¹

L'intégrisme islamiste s'inscrit dans le monde où évoluent les personnages comme une présence menaçante. Donnant naissance au terrorisme, cette « fleur affreuse » est sans aucun doute le nouvel ennemi à combattre. En réalité, le Minotaure, par la monstruosité qu'il représente, métaphorise ce mal nouveau. Le lexique utilisé pour évoquer la ville/Minotaure (*grogner, visage de taureau, souffle animal, veines gonflées, etc.*) explicite son lien avec la bestialité. Cyrtha et Carthago sont deux villes informes en raison du mal qui les ronge et qui détruit tout ce qu'elles ont été. Le Dormant le constate bien lorsqu'il retrouve Carthago : elle n'est plus en rien ce qu'elle était autrefois, la ville lui semble totalement étrangère.

Ainsi, Sindbad, Hocine, le Dormant et plusieurs autres personnages expérimentent, chacun à sa façon, un monde traumatisant avec lequel ils sont condamnés à composer. Salim Bachi se focalise par conséquent sur les répercussions sur le psychisme des personnages qui connaissent tous, à un moment ou à un autre, un trouble schizophrénique.

L'irréel rejoint le réel, la mort rejoint la vie, le terrorisme qu'incarne le Minotaure n'offre d'autres possibilités qu'une tentative de « survie » dans un monde continuellement menacé. Le monde extérieur pèse sur le monde intérieur des personnages et finit par l'altérer ; la survie devient de nature identitaire. L'informe de la ville/Minotaure, sa partie monstrueuse et dangereuse devient celle d'une

¹ *Ibid.*, p.149.

société où la liberté apparaît comme un concept chimérique. Seule la transgression permet, du moins pour quelques instants, d'échapper à sa condition.

Ainsi, les personnages découvrent peu à peu que leur monde est affecté par la désillusion. L'espace urbain s'inscrit dans l'écriture bachienne à la fois comme la prison et le mal renforçant l'union labyrinthe/Minotaure. Ce couple indissociable représente l'adversaire redoutable du héros et l'initiation de Thésée ne peut connaître son accomplissement qu'une fois avoir affronté les deux. La nature double du Minotaure est la complexité de la structure qui le retient matérialisent l'impuissance et la détresse qu'implique la rencontre avec la ville. Cette dernière ne peut que s'imposer en centre traumatisant. Thésée, incarné ici de manière fragmentée par plusieurs personnages, s'aventure dans un espace qui le confronte à lui-même, comme un miroir, il reflète son propre désespoir ; la ville comme labyrinthe minotauresque incarne le « *cap d'inespérance* »¹.

4-L'éclatement au cœur de la ville labyrinthique :

4-1- Mémoire, oubli et labyrinthe :

Dans son article *Le labyrinthe et l'oubli. Fondement d'un imaginaire*², l'essayiste québécois Bertrand Gervais soutient que l'oubli est au centre du labyrinthe et qu'il en est un principe structurant s'inscrivant comme *modalité de l'agir*³. L'oubli serait donc inhérent au sujet qui pénètre dans le labyrinthe, à « ses modes d'être » : « Oubli de soi, de ses déterminations spatio-temporelles, de sa façon de retrouver son chemin »⁴. B. Gervais considère le labyrinthe comme lieu de musement; il évoque un lieu de dérivation pour la mémoire qui ne peut s'y fixer en raison de ses dédales.

¹ *Le Chien d'Ulysse*, p.96.

² Bertrand Gervais, 2002. « Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire ». Dans *L'imaginaire du labyrinthe*. [En ligne] sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. < D'abord paru dans (Archibald, Samuel, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent (dir.). 2002. Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. coll. Figura, vol. 6, p. 13-66), disponible sur : <http://oic.uqam.ca/fr/articles/le-labyrinthe-et-loubli-fondements-dun-imaginaire> , (Consulté le 15 septembre).

³ *Ibid.*, p.25.

⁴ *Ibid.*, p.27.

Oubli partiel, une pensée désarticulée, toujours capable de comprendre qu'elle est dans un dédale, mais impuissante à ré-établir les liens qui unissent les dédales entre eux. Une pensée qui capte, mais qui ne retient pas l'ordre des choses, une pensée désordonnée, qui se réinvente sans cesse, par la force des choses car elle ne repose pas sur ce qui est déjà établi.¹

Le musement, qui ne répond pas à un ordre établi, n'est toutefois pas défini comme absence de mémoire, mais comme errance ; il s'agit d'un oubli positif, d'un oubli nécessaire. Le musement est en rapport avec l'écriture de la mémoire, mais une écriture : « délié, s'écrivant toute seule. L'identité y est maintenue non pas par répétition, attributions ordonnées, mais invention, renouvellement, conquête d'un territoire, celui intérieur de notre propre pensée »².

Si le labyrinthe est musement, Thésée est, selon B. Gervais, un être associé à l'oubli. Il explique cette connexion principalement par l'erreur commise par ce héros lors de son retour à Athènes. En effet, Thésée avait promis à son père de hisser une voile blanche signe de sa victoire mais oublie de le faire ; fou de chagrin à l'idée d'avoir perdu son fils, Égée se laisse tomber dans la mer et meurt. Néanmoins, les oublis de Thésée ne sont pas totalement négatifs, car ils lui permettent parfois de progresser. Ce sont des oublis partiellement positifs apportant une révolution et un renouveau. Ainsi, l'accès au trône après le décès de son père, permettra à Thésée d'instaurer un nouveau gouvernement à Athènes et celle-ci se voit renaître³.

Les personnages de l'écriture bachienne sont eux aussi profondément marqués par l'oubli. La mémoire est alors au cœur de l'univers fictionnel de l'auteur. C'est donc ici que nous parlerons d'éclatement mnésique. L'hétérogénéité des souvenirs s'inscrit dans une spatio-temporalité singulière afin de faire du cheminement des protagonistes une tentative de reconstitution de leur mémoire. La ville devient lieu de mémoire, mais une mémoire éclatée, emprisonnée dans une structure complexe et insaisissable : « Le labyrinthe, parce que lieu de l'oubli, abolit

¹ *Ibid.*, p.29.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.59.

le temps, impose l'instant multiplié comme seule réalité. Tout s'y mêle, présent, passé et futur, dans des architectures inouïes qui permettent à l'impensable d'advenir¹».

L'incertitude gagne l'ensemble des protagonistes chez Salim Bachi. Dans *Le Chien d'Ulysse*, Hocine, questionné par Cyrtha/Minotaure se rend compte que son évolution dans le labyrinthe urbain ne l'a pas laissé indemne : «je ne suis plus rien de ce que j'ai été ce matin »². En effet, sa propre inscription dans la mémoire est compromise. À son retour chez lui, rappelons-le, il reçoit des coups de feu de la part de sa propre famille qui ne le reconnaît pas : « Seul son vieux chien se souvenait de lui. [...] –Hocine ! Parvint- il à hurler. C'est Hocine ! -Tu n'es pas Hocine ! Sale terroriste ! (...) C'est moi ! Mon Dieu ! Moi ! »³. Ali Khan, lui, est, épisodiquement, captif de ses souvenirs. À la lecture de son journal intime, sa mémoire réanime sa sœur morte quelques années auparavant ; il n'oublie pas cette dernière, mais oublie la présence de sa propre femme : Amel.

Dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, Sindbad, comme nous l'avons vu, se souvient de son père, de Carthago, de ses aventures et rencontres. Concrètement, il n'est à aucun moment marqué par l'oubli et tente même de se dérober à la mémoire. Sindbad est le personnage mnémonique par excellence qui échoue dans sa quête d'oublier et finit par se résigner à se souvenir. Toutefois, il existe dans le même roman son contraire : le *Dormant*. Ce personnage ne se souvient même pas de son nom et se fait appeler « Personne ». Quand Sindbad évolue dans la mémoire, le Dormant évolue dans l'oubli : « Comme un homme revenu d'un long sommeil et qui, au matin, cherche à rassembler ses souvenirs, à remettre de l'ordre dans ses pensées »⁴. Frappé par une forme d'amnésie, il est entièrement enveloppé par l'oubli qui remet en question sa propre existence :

¹ *Ibid.*, pp. 61-62.

² *Le Chien d'Ulysse*, p.248.

³ *Ibid.*, p.291.

⁴ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.20.

« -Vous venez d'où ? -Je ne sais plus. »¹, « Vous avez quel âge ? Le Dormant tendit ses mains, les retourna, haussa les épaules : il ne savait pas. »²

Le Dormant est alors guidé par Sindbad dans l'espace ville qu'il ne reconnaît pas. L'oubli retient sa mémoire dans un véritable labyrinthe de souvenirs. Un épais brouillard couvre ces derniers créant un espace mnémorique difficile à explorer. Les déplacements du Dormant, à travers la ville, feront apparaître une mémoire éclatée qu'il tente de reconstruire : « Des souvenirs comme des éclairs dans la nuit. Il avait vécu plusieurs vies »³. Cependant, l'oubli, s'imposant en principe fondamental, le force à prendre la voie de l'errance.

Mais la mémoire et l'oubli dont il est question dans les textes de Salim Bachi ne touchent pas seulement à l'univers individuel et aux souvenirs personnels, mais aussi à celui de la société entière. L'entreprise mnémorique des personnages est de tenter de renouer avec leurs origines, de revenir vers un centre duquel ils ont été éloignés. C'est pourquoi, l'écriture bachienne est intimement liée à l'Histoire, affectée elle aussi par l'oubli. La mémoire a fait l'objet selon l'écrivain :

(...) d'une double confiscation, coloniale d'abord (...) postcoloniale ensuite, les nouveaux maîtres de la ville poursuivirent l'œuvre des prédécesseurs en oblitérant à leur tour les racines enfouies sous les states des différentes influences, qu'elles fussent africaines, juives et arabes, berbères et romaines⁴.

L'Histoire est à son tour un point central de l'économie narrative. Les « absences » dont elle est composée, les oublis qui la menacent poussent les personnages à s'aventurer dans le labyrinthe au risque de ne plus en ressortir. C'est donc bel et bien le musement qui ponctue l'expérience labyrinthique des personnages. En retrouvant leurs souvenirs épars et en reconstituant leur histoire/Histoire, ils auront peut être la possibilité de quitter le labyrinthe.

Le labyrinthe proposé par Salim Bachi est aussi un labyrinthe mnémorique qui force l'individu à reconstituer un réseau de souvenirs disparates et décomposés.

¹*Ibid.*

²*Ibid.*

³*Ibid.*, p.24.

⁴Salim Bachi, *La Kahina*, *op.cit.*, p.109.

Tenter de faire face à l'oubli implique une errance à travers les méandres d'une mémoire éclatée dont la restauration ne peut être aussi simple que l'on voudrait. Le travail de la mémoire est donc une tâche éprouvante et scabreuse pouvant amener l'homme à renouer avec ses origines ou à se perdre dans sa quête.

4-2- Initiation et identité ; l'éclatement de Thésée :

Il est des moments où l'esprit subit un tel choc qu'il se réfugie dans la démence.

Il est des moments où la réalité n'est que souffrance, et pour échapper à cette souffrance, l'esprit doit s'affranchir de la réalité.

Patrick Rothfuss.

L'émergence du labyrinthe mnémonique atteste de la présence d'autres formes labyrinthiques que celles qui touchent à la spatialité. C'est suite à ce constat que nous nous sommes intéressée au labyrinthe comme lieu d'éclatements multiples. En outre d'une fragmentation de la mémoire, le labyrinthe introduit un morcellement de l'identité. C'est par conséquent sur le labyrinthe identitaire que nous allons nous attarder.

Dans la ville labyrinthique, les personnages sont dépossédés de tous les repères (sociaux, historiques, religieux, etc.). En dépit du fait qu'ils tentent de retrouver leurs origines, de renouer avec la société et l'Histoire, ils se retrouvent condamnés à une errance qui pèse lourdement sur leur identité. Thésée n'a été reconnu comme le fils du roi Égée que suite à de nombreuses épreuves, essentiellement celle de Crète. À son retour à Athènes, il accède en tant qu'héritier au trône et succède à son père : il reprend sa place légitime dans la société. Les personnages de S. Bach, eux, ne connaîtront pas une telle destinée. Au contraire, la pénétration et l'aventure dans le labyrinthe provoquent en eux un trouble profond qui cause une forme d'égarement identitaire. Les protagonistes n'ayant pas bénéficié de l'aide apportée par Dédale se perdent au moment même où ils perdent leurs repères dans la ville et à mesure qu'ils se déplacent, ils deviennent « autres ». Une fracture identitaire se met en place et marque l'initiation à la redoutable ville labyrinthique.

Une ambiguïté identitaire enveloppe les personnages à mesure qu'ils progressent dans le labyrinthe urbain. Nombreux sont ceux marqués du sceau de la duplicité. Des identités se superposent chez un même individu rendant son indentification complexe. Nous allons étayer nos propos par quelques exemples.

Ainsi, dans la rencontre de Hocine avec « le fou », un souci d'identités se pose. En effet, le fou cherche son Ithaque laissant croire une association avec Ulysse, mais un peu plus tard c'est Hocine qui se présente comme étant « Personne » et qui s'assimile au héros grec. Si les deux hommes prétendent être Ulysse, ne seraient-ils pas tous deux le même homme ? Dans ce cas, c'est en réalité Hocine qui est atteint de folie et qui aurait inventé toutes ses mésaventures. « Le fou » pourrait être en réalité un produit de l'imagination de Hocine.

De son côté, Sindbad manifeste également la figure du double. Tantôt Sindbad l'algérien, tantôt Sindbad le Marin (celui du conte), il assume, plus ou moins une incertitude identitaire. Le lecteur se retrouve parfois dans l'incapacité de distinguer les deux tant la confusion est prononcée. D'ailleurs, il arrive au Sindbad de Carthage d'être parfois littéralement possédé par le deuxième Sindbad qui profite de moments de faiblesse pour s'emparer de son esprit : une forme de schizophrénie transparait alors.

Enfin, le Dormant serait peut être le personnage le plus expressif de la duplicité. Étant introduit initialement dans la diégèse sans identité réelle, celui qui se fait nommer « Personne » ne possède pas d'identité fixe et multiplie les hypothèses. Il pourrait être le Dormant/mythique auquel font référence les textes religieux, le Dormant/combattant disparu pendant la guerre ou simplement le Dormant/amnésique ou fou perdu dans un monde en déconstruction. L'anonymat qui le caractérise confronte l'identité à un réel questionnement.

Suite à ces exemples, il nous est semblé évident que le dédoublement est fortement lié à l'identité dans l'économie narrative bachienne et atteste sa complexité ; il est sans aucun doute l'un des éléments composant sa nature labyrinthique. Les personnages de Bachi répètent en eux la scission qui partage leur univers.

La ville isole et aliène les protagonistes. Elle contraint ses habitants à se déconnecter de la réalité pour se réfugier dans les méandres de la pensée. Nous parlons d'aliénation, car l'univers scriptural présenté par l'auteur ne permet pas l'inscription de l'individu dans le collectif. Au contraire, c'est dans la solitude que se retrouvent les différents personnages et c'est donc en « Moi » dissocié du groupe qu'ils sont amenés à survivre ; « l'autre » devient synonyme d'insécurité. La ville labyrinthique est l'espace idéal pour expérimenter l'isolement, car c'est une ville/Béance qui exprime le vide ressenti par ceux qui la parcourent. Jean Pierre Vernant, historien et anthropologue français, représente la Béance comme étant :

(...) un vide, un vide obscur où rien ne peut être distingué. Espace de chute, de vertige et de confusion, sans terme, sans fond. On est happé par cette Béance comme par l'ouverture d'une gueule immense où tout serait englouti dans une même nuit indistincte. A l'origine donc, il n'y a que Béance, abîme aveugle, nocturne, illimité¹.

Nous sommes arrivée à penser que l'identité chez Salim Bachi est de nature anémique. L'anomie signifierait selon B.M. Taâlbi l'absence des normes et des règles sociales². Elle ferait référence au désordre et à l'anarchie qui apparaissent suite à une crise des valeurs dans une société donnée. Le sociologue Émile Durkheim pense que le dérèglement introduit par l'anomie est renforcée par une perte de contrôle vis-à-vis des passions ; elles sont « moins disciplinées au moment où elles auraient besoin d'une forte discipline »³ ; nous l'avons précédemment constaté chez les personnages bachiens. L'ethnologue et sociologue Georges Balandier pense quant à lui que l'anomie est liée à la prise de conscience que connaît une société de son échec à transmuter, à évoluer. L'apparition des mouvements radicaux s'effectuerait selon lui lorsque l'anomie atteint un seuil critique amenant les sociétés à trouver des solutions dans une tentative de transformation radicale. Le sociologue américain Robert King Merton considère que l'anomie naît d'une incohérence de nature psychoculturelle entre les rôles attribués par la société et les valeurs véhiculées par la culture. Le fonctionnement

¹ Jean-Pierre Vernant, *L'Univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*, Paris, Seuil, 1999, p.22.

² Ben Meziane Taâlbi, *L'identité au Maghreb. L'errance, op. cit.*, p.207.

³ Émile Durkheim, *Le suicide*, (cité par .M. Taâlbi, *Ibid.*, p. 207.)

asynchrone de ces deux ensembles conduit à l'émergence d'une rupture anomique et à l'éclatement des structures sociales affectant dès lors les structures mentales des groupes¹. B.M. Taâlbî évoque un malaise psychique :

[...] l'impatience des acteurs à satisfaire leur appétence (désirs et aspirations de toute sorte) se double d'un malaise psychologique de plus en plus grand quant au sens à donner à soi et à ses rapports au monde².

La crise identitaire trouve une origine dans l'écart existant entre les attentes du sujet et l'impossibilité de les satisfaire en raison des normes et modèles sociaux disponibles.

Dès lors, une déconnexion du social s'opère dans l'écriture bachienne et incarne une mort symbolique. Hocine, blessé suite à son passage chthonien dans la discothèque, préfère se risquer à rentrer seul la nuit plutôt que de rester chez son ami Mourad ; il se fait ensuite rejeter par son propre groupe (sa famille). Ali Khan préfère la torture mnémonique à la présence de sa femme. Sindbad, après la perte de Vitalia, choisit de se perdre dans le plaisir de la chair évitant de s'attarder trop longtemps auprès d'une seule femme. Isolés dans un univers aliénant, les protagonistes de S. Bachi n'ont d'autres choix que de retrouver une finalité à leur existence. Pour se faire, le retour au centre est une urgence, un besoin viscéral. Hocine retourne chez lui à la fin de ses pérégrinations, Sindbad à Carthago, mais leur tentative est délicate : sans fil d'Ariane, ils sont condamnés à errer. L'aliénation ruinera alors leur monde intérieur, ils vivent un déracinement complet.

Imposant un cheminement tant physique que mental, Cyrtha et Carthago conduisent leurs habitants à accomplir un voyage initiatique. De même que pour l'espace chthonien, des néophytes s'introduisent dans l'espace hiératique et tentent d'y survivre. Nous avons vu antérieurement que certains personnages (Hocine et Sindbad) connaissent une mort symbolique. Néanmoins, il semblerait que leur « résurrection » ne soit compromise par l'absence d'un élément important de l'initiation : le guide initiatique. Privé de médiation avec le monde immatériel, les

¹ Ben Meziane Taâlbî, *L'identité au Maghreb. L'errance, op. cit.*, p. 208.

² *Ibid.*, p. 209.

novices ne peuvent mener à terme leur métamorphose. Nous avons certes dit qu'ils allaient devenir « Autre », mais en réalité c'est vers un « autre inachevé » qu'ils vont évoluer. Ils ne seront plus eux-mêmes, mais ne seront pas non plus un « Moi » intact.

Hocine, Sindbad et d'autres ne parviennent pas à recoller les fragments épars, éparpillés dans le dédale. Le centre du labyrinthe supposant alors un contact direct avec sa propre intériorité devient le centre d'une prise de conscience de son « excentration », de son décentrement. Salim Bachi écrit l'angoisse que vivent les hommes face à une aliénation provoquée par un éclatement identitaire engendré par la déconstruction du « Moi » dans sa découverte de son égarement. Le labyrinthe se transforme en un espace de déracinement, un monde méconnaissable, cryptique, marqué par la perte de soi et le désarroi.

5- Du labyrinthe à l'écriture ou l'écriture du labyrinthe:

Nous entrons dans l'ère des labyrinthes de l'écriture. Le labyrinthe devient alors une des métaphores les plus explorées de l'expérience littéraire. Celle-ci tend même le plus souvent à se faire expérience du labyrinthe.¹

La distorsion spatio-temporelle atteint son apogée dans la ville/labyrinthe de Salim Bachi. En effet, le temps et l'espace sont marqués par la confusion. Dans *Le Chien d'Ulysse*, il est question d'une seule journée et d'un seul espace pourtant, une forme d'éclatement émerge et affecte la narration:

(...) 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, où le Croissant et la Croix se confondaient et formaient une singulière géométrie, un signe cabalistique dont les branches et la semi-circularité reproduisaient avec fidélité effrayante le plan de la ville².

« Je perdais le comptes des invasions et confondais les époques. »³

¹ André Peyronie, «Labyrinthe», dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p. 915.

² *Le Chien d'Ulysse*, p.99.

³ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.77.

Il en va de même pour *Amours et aventures de Sindbad le Marin* puisqu'il est impossible de situer chronologiquement la narration. Des indications spatiales sont bien données, mais l'absence de temporalité effective crée un univers diégétique complexe.

Cet aspect de désordre ancré dans la ville marque profondément la narration qui semble à son tour aspirer à une certaine déstructuration, à une sorte d'anarchie. L'intrigue ne répond pas aux canons classiques, car elle évolue dans un espace narratif composé sous forme de toile. En réalité, tout se relie : espace/temps ; personnages, narration. L'espace/temps engendre le labyrinthe qui stimule par sa présence le flux de pensée qui parcourt l'esprit des personnages, des pensées qui ne peuvent être qu'éparpillées puisqu'elles ne proviennent pas d'un seul individu. C'est le déplacement confus dans la ville qui conduit les personnages à prendre la parole et à raconter constituant un réseau polyphonique continuellement alimenté. D'ailleurs, la voix du narrateur rejoint celui-ci pour amplifier la dynamique mise en place. En effet, le narrateur, dans les textes de Bachi, change de statut de texte en texte : il est tantôt personnage moyennement important dans la diégèse, tantôt le narrateur principal de l'histoire (le cas de Hamid Kaïm par exemple dans *Le Chien d'Ulysse* qui devient narrateur dans *Icare et le Minotaure* et *La Kahina*).

Tout se mêle et s'imbrique sous une forme labyrinthique laissant apparaître un monde scriptural ne répondant à aucune règle. N'ayant aucune logique apparente, aucune direction prédéfinie, les histoires chez Salim Bachi s'entrecroisent jusqu'à se remplacer parfois (citons l'exemple de Rachid Hchicha et Poisson dans *Les Douze contes de minuit* dont les aventures à Florence sont vécues par Sindbad dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*). Il s'agit donc de l'enchevêtrement d'une multitude de sous-récits à l'intérieur d'un macro-récit complexe.

Le labyrinthe ne s'inscrit plus uniquement comme cadre spatial de la diégèse, mais évolue en technique narrative. La complexité architecturale de la ville bachienne rejoint la singularité de son écriture. S'en découle alors un travail de lecture à la fois riche et complexe. Le lecteur est entraîné, en même temps que les

personnages, à progresser dans un espace scripturaire composite qu'il doit s'efforcer de déchiffrer sous peine de se perdre dans son rôle de lecteur. Le labyrinthe spatial donne naissance au labyrinthe scriptural dans lequel le lecteur devient à son tour personnage, un personnage fatalement amené à composer avec le tissu labyrinthique.

Salim Bachi recourt dans son écriture aux mythes anciens et en fait une matrice créative. Ainsi, le mytheme du labyrinthe et les figures mythiques qui lui sont associées transcrivent l'expérience erratique d'un nouveau Thésée, représenté en fragments par plusieurs personnages. Une initiation au labyrinthe commence, mais elle diffère de celle du mythe crétois. En effet, le mythe encodé dans la ville bachienne subit des flexibilités et des modifications. Dédale, qu'on pourrait considérer comme un guide initiatique, étant absent, aucune possibilité de quitter le labyrinthe ne semble envisageable. Une flexibilité du mythe transparait, les protagonistes, choisis pour s'aventurer dans l'espace hiératique, ne peuvent qu'opter pour le mouvement; commence alors une chute sans fin. La mort symbolique liée à l'initiation est accomplie, mais la renaissance qu'elle doit introduire est incomplète. En effet, le néophyte bachien accède à une nouvelle possibilité d'existence, mais c'est vers un être fragmentaire qu'elle conduit.

III- Le Démiurge, un mythe cosmogonique :

Parmi les mythes présents dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin* figure un mythe cosmogonique, celui du Démiurge. Les mythes cosmogoniques sont des mythes centraux relatant les commencements du Monde ; il s'agit d'une *histoire primordiale* qui présente « le premier état, larvaire ou germinal, du Monde¹ ». Les mythes cosmogoniques sont des mythes historiques² : « ce qui s'est passé au commencement définit à la fois la perfection originelle et la destinée de chaque individu³ ». La répétition de l'acte cosmogonique propulse le temps concret dans le temps mythique « *in illo tempore* où la fondation du monde a eu lieu⁴ ». Mircea Eliade considère que l'imitation des modèles archétypaux provoque la répétition des  v nements narr s dans le mythe cosmogonique⁵.

La vie répondrait alors à une mécanique cyclique dont le modèle est « la création, destruction et re-création perpétuelle du Monde⁶ ». Eliade, suite à ses recherches sur les sociétés archa iques, pense que le cosmos doit être itérativement aboli et recr e  lorsque la création échoue :

A l'occasion de chaque crise décisive et à chaque rite de passage, l'homme reprend le drame du Monde ab initio. L'opération est effectuée en deux temps : le retour à la totalité divine, indistincte et primordiale, et la répétition de la cosmogonie, c'est-à-dire l'éclatement de l'unité primitive⁷.

C'est donc pour maîtriser le chaos que le Monde se renouvelle.

Dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, le monde dont parle Sindbad est un monde de désillusion et de désenchantement. Il est marqué par la détérioration et une menace constante d'anéantissement pèse sur lui: « Le monde

¹ M. Eliade, *La nostalgie des origines*, op.cit., p130.

² *Ibid.*, p146.

³ *Ibid.*, p133.

⁴ M. Eliade, *Le mythe de l'eternel retour, Archétypes et répétition*. Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1969, p.33.

⁵ M. Eliade, *La nostalgie des origines*, op.cit., p134.

⁶ *Ibid.*, p137.

⁷ *Ibid.*, p135.

allait à sa perte, [...]. Il n'avait plus d'aventure possible, rien de vacant, plus une contrée sauvage¹».

Bachi choisit pour son personnage un univers éclaté où la vie et la mort ont toutes deux perdu leur sens. Toute tentative d'éloignement de Carthago se révèle vaine. À travers ses voyages, Sindbad réalise qu'en réalité l'Homme « civilisé » du monde moderne est devenu plus barbare que l'Homme archaïque :

Mais ce qui a été chassé du Temple antique court à présent dans les rues. On brûle les maisons et les êtres qui y demeurent ; on hache les enfants et les femmes de tout le monde en bombardant les villes : on ne sacrifie plus les hommes certes, on les pulvérise. C'est plus propre, lointain, indiscernable.²

La situation du monde actuel est désastreuse. Rongé par la guerre et la haine, ce monde où « Personne n'aime personne »³ doit disparaître et seul le Démiurge peut prendre en charge cette tâche délicate.

Pour comprendre le rôle attribué au Démiurge dans le roman, nous allons tout d'abord essayer de comprendre ce qu'il incarne au juste. Pour ce faire, nous nous intéresserons au gnosticisme.

[...] les gnostiques appelaient le Démiurge et qui avait façonné la Caverne où les hommes naissent, se querellaient et mourraient en s'infligent de grandes tortures⁴.

Selon le *Dictionnaire des religions*, le gnosticisme serait le grand adversaire du courant central du christianisme. Il est basé sur l'idée que le monde est inférieur, mauvais et que son créateur l'est également. C'est ce point qui sera au cœur du conflit chrétiano-agnostique:

Le premier admet la vérité de la Genèse biblique et fait sien le Dieu de la Torah, alors que le gnosticisme transforme le Dieu de l'Ancien Testament en Démiurge de ce monde, par contraste avec le vrai Dieu, premier et unique, isolé dans sa transcendance presque inaccessible⁵.

¹Amours et aventures de Sindbad le Marin, p. 80.

²Ibid., p. 87.

³Ibid., p.96.

⁴Ibid., 224.

⁵Eliade, Coliano, *Dictionnaire des religions*, op.cit., p.109.

Dans *Histoire critique du Gnosticisme*¹, Jacques Matter, professeur d'histoire ecclésiastique, explique que dans la conception gnostique, la création n'est pas uniquement l'œuvre de l'Être suprême mais également celle d'un agent secondaire : le Démiurge². L'Être suprême serait la lumière primitive, l'âme du monde,³ mais il n'est pas le créateur du corps et de l'âme de l'Homme. C'est pourquoi, l'âme humaine n'est pas parfaite et recèle en elle des penchants et des passions qui engendrent le désordre⁴.

*Dieu lui-même, le père bon et inconnu, est le créateur du monde matériel, [...] ce, n'est pas lui qui a produit une œuvre imparfaite ; [...] c'est un autre qui a répandu le mal dominant dans la création*⁵.

Dès lors, elle tente : « de se dégager du corps, sa prison, son sépulcre⁶ » et de s'élever, au terme d'une purification, aux régions supérieures. Pour parler donc du Bien et du Mal, ce n'est pas l'Être suprême qu'il faut invoquer car il est parfait et ne peut être que bon. En revanche, le Démiurge peut incarner cette part sombre que recèle le Monde.

*Un Démiurge se gaussait de l'humanité en la faisant périr dans les flammes d'un faux Eden, et le Dieu créateur, infini et lointain, assistait impuissant à ce magma de violences, de meurtres, de futurs génocidaires, en se roulant les pouces comme un vieillard débile*⁷.

*Les hommes mimaient des actes qu'ils ne comprenaient pas, régis par des pulsions qu'ils revêtaient ensuite du masque de la raison. Dieu n'avait pas de place dans cette mise en scène macabre. Dieu n'était pas où était le monde*⁸.

¹ Jacques Matter, *Histoire critique du Gnosticisme. Tome I*. [En ligne], Paris, L'Arbre d'or, 2011, (1828), disponible sur : <https://www.arbredor.com/ebooks/Gnosticisme.pdf>, (consulté le 14 juin 2015).

² *Ibid.*, p.159.

³ *Ibid.*, p.37.

⁴ *Ibid.*, p.39.

⁵ Jacques Matter, *Histoire critique du Gnosticisme. Tome I*. [En ligne], Paris, F. G. Levrault, 1828, disponible sur : <https://livres-mystiques.com/partieTEXTES/Gnosticisme/Matter/MatterT1.pdf>, (consulté le 14 juin 2015).

⁶ *idem*, *Histoire critique du Gnosticisme. Tome I*, 2011, p.41.

⁷ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.242.

⁸ *Ibid.*, pp.46-47.

Cette distinction entre Dieu/bon et Dieu/mauvais est présente dans *Dieu, Allah moi et les autres*. En effet, Salim Bachi ne réfute pas l'existence de Dieu mais dénonce une véritable crise de la foi et de la religion. Ceci rappelle que l'auteur fait du terrorisme religieux l'un des sujets principaux de son écriture : il y voit une maladie pernicieuse qui corrompt le monde:

[...] pourquoi des croyants ou prétendus tels se permettent-il tout au nom d'un Dieu qu'ils appellent Allah ? Pourquoi assassinent-ils des innocents, des enfants, certains de gagner le paradis en récompense de leurs crimes ? [...]. Une partie des musulmans s'est approprié Dieu pour mener une guerre contre l'humanité. Elle en a fait une idole pour légitimer ses crimes. Il s'agit là d'une image de l'homme, dégradée et hideuse, que certains nomment Allah¹.

Le monde créé par S. Bachi dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin* court à sa perte et a besoin du Démiurge. Ce dernier est mentionné à plusieurs reprises ; l'émergence du mythe cosmogonique est facilement perceptible :

Le Démiurge refusait la mémoire. Il proposait un monde, le modeler, le défaisait à sa guise quand le temps était venu de recommencer².

[...] comme si le Démiurge, cette créature qui avait façonné Chien, la Mort et le Temps, avait posé la scène et les décors pour y donner sa sanglante tragédie dont il était le Spectateur et le Tentateur³.

Il semblerait que la Création est sur le point de suivre son cycle naturel : le roman évoque l'imminence de la deuxième phase : la destruction. Le Démiurge a décidé de défaire la Création et de plonger le monde dans le chaos pour le recrer : « C'est bien ici, en cette ville [...] que commenceraient la destruction puis la recomposition du Monde⁴».

Néanmoins, l'auteur introduit cette destruction de façon singulière. Une flexibilité du mythe cosmogonique lie le Démiurge à un des protagonistes du roman : le Dormant, « monsieur du N ant⁵». Nous avons mentionné précédemment

¹ *Dieu, Allah, moi et les autres, op.cit.*, pp. 164-165

² *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p. 41.

³ *Ibid.*, p.39.

⁴ *Ibid.*, pp.41-42..

⁵ *Ibid.*, p.21.

que l'identité de ce dernier est énigmatique en raison de sa pluralité. Parmi les différentes possibilités figure celle qui fait de ce personnage un être mythique : « Quel âge pouvait-il bien avoir ? L'homme, lui-même, maître de la bête depuis les temps immémoriaux, l'ignorait¹ ». En effet, il aurait été envoyé comme messager par le Démiurge pour annoncer la fin du Monde. Il serait une sorte de médiateur entre « l'artisan du Monde » et sa création : « Tu es l'homme dont parle la prophétie [...]. Tu es là pour le Jugement² ».

Bachi réactualise donc un mythe cosmogonique mais le modifie. L'une des identités hypothétiques du Dormant serait celle qui le rattache aux Sept Dormants d'Éphèse :

[...] voilà une éternité qu'il s'était endormi près de ses compagnons, veillé par ce chien sans âge pendant que les siècles s'additionnaient. [...] pourquoi s'était-il éveillé ici ? Et les six autres Dormants, où s'étaient-ils rendus ? En quels pays ou continents ? Que venaient-ils annoncer à l'humanité ?³

Il fait également référence aux Sept Dormants dans *La Kahéna* : « ils s'éveilleront d'entre les morts comme les sept dormants du conte et se r panderont sur le monde⁴ ».

Dans son article « Les Sept Dormants d'Éphèse ou les "Ahl al-Kahf" », Amélie Neuve-Eglise⁵ rapproche les Sept Dormants de la tradition chrétienne des Ahl al-Kahf ou Ash b al-Kahf (signifiant les Gens de la caverne) de l'islam.

Les Sept Dormants d'Éphèse sont sept jeunes hommes chrétiens ayant refusé de renoncer à leur foi pendant l'époque des persécutions contre les chrétiens au IIIe siècle. Ils se réfugient dans une grotte et tombent dans un profond sommeil. Les soldats les ayant trouvés, ils décident de les emmurer vivants. Ils ne sont découverts que plusieurs années plus tard croyant n'avoir dormi qu'une nuit ; le temps n'a pas affecté leur jeunesse. L'un d'eux retourne à Éphèse et remarque avec étonnement la

¹ *Ibid.*, p.20.

² *Ibid.*, pp. 53-54.

³ *Ibid.*, p.33.

⁴ Salim Bachi, *La Kahéna*, *op.cit.*, p.12.

⁵ Amélie Neuve-Eglise est rédactrice en chef du mensuel culturel iranien en langue française : Revue de T heran.

présence de plusieurs églises. Utilisant une monnaie qui n'existe plus, il attire l'attention des commerçants et par la suite celle de l'évêque et de l'empereur. Ces derniers se rendent alors à la caverne pour constater le miracle. Selon certaines versions, ils se seraient rendormis pour un sommeil éternel juste après avoir conté leur histoire. Selon d'autres, ils parcourent d'abord plusieurs contrées avant de retourner dans la caverne¹.

Ashâb al-Kahf sont quant à eux associés à la sourate XVIII du Coran intitulée Al-Kahf (La Caverne). Leur histoire correspond presque en tout point à celle des Sept Dormants hormis leur nombre qui n'est pas mentionné et la présence d'un chien qui les aurait accompagnés.

[18] Et à les voir, tu aurais cru qu'ils étaient éveillés alors qu'en réalité ils dormaient. Nous les retournions tantôt à droite, tantôt à gauche, pendant que leur chien était couché à l'entrée, les pattes allongées. Si tu les avais vus dans cet état, tu aurais certainement pris la fuite, le cœur rempli de crainte².

En outre, le nombre d'années de leur endormissement est mentionné avec précision : 309 ans lunaires équivalant à 300 années solaires.

[25] Or, ils demeurèrent dans leur caverne trois cents ans, auxquels s'en ajoutèrent neuf⁴.

La caverne apparaît dès lors comme le motif de l'exil, l'espace dans lequel une initiation s'accomplit² ; elle est un espace sacré où l'homme renaît après la mort.

La présence du chien dans le roman et la précision du nombre sept prouvent que Salim Bachi a fait appel aux deux traditions (musulmane et chrétienne) pour inscrire l'histoire des Dormant dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*. Le

¹ Amélie Neuve-Eglise, « Les Sept Dormants d'Éphèse ou les "Ahl al-Kahf" ». [En ligne], N°28, mars 2008, La revue de Teheran, disponible sur : <http://www.teheran.ir/spip.php?article17#gsc.tab=0>, (consulté le 04 avril 2016).

² Verset 18 de sourate Al-Kahf (La Caverne), disponible sur : http://www.hisnulmuslim.com/coran/index.php?num_sourate=18. (Consulté le 15 juin 2016).

Dormant que rencontre Sindbad serait l'un des Sept Dormants d'Éphèse. Il semble être le dernier à émerger du sommeil :

Chien veillait les Sept Dormants. Puis les Dormants s'éveillaient, prenaient nom et Chien se divisait pour suivre celui qui partait. Ooourougari était le dernier Dormant et Chien avait dû se diviser une dernière fois pour le suivre³.

Néanmoins, une flexibilité est apportée à l'histoire des Dormants dans l'écriture bachienne car leur réveil ne témoigne pas du miracle de leur résurrection ou de la pureté de leur foi mais annonce la fin apocalyptique du monde. C'est ici que s'établit le lien entre le Démenteur et les Sept Dormants :

Quand se réveillerait le dernier Dormant, celui dont le nom était imprononçable, la Prophétie se réaliserait, [...]. Ceux dont les œuvres seront lourdes : voilà ceux qui seront heureux! Ceux dont les œuvres seront légères : voilà ceux qui se seront eux-mêmes perdus⁴.

Le chien quant à lui, en plus de son rôle de gardien, serait le fléau qui devrait s'abattre sur le monde et le détruire :

La destruction totale qui grouillait dans le ventre de Chien comme une faim dévorante et qui n'attendait plus que l'heure où le carillon sonnerait pour lancer Chien sur le monde et le dévorer⁵.

Toute la complexité de la sphère mythique réside dans l'association Démenteur/Sept Dormants. La raison en est que Salim Bachi mêle au mythe cosmogonique un mythe apocalyptique. En effet, si le Démenteur détruit le monde pour le recréer, la Prophétie apocalyptique n'annonce pas la fin d'un monde mais celle du Monde. L'univers que nous propose l'auteur est-il sur le point de s'effondrer ?

Peut-être que non car la présence de Sindbad semble affecter le Dormant/l'annonceur de l'Apocalypse jusqu'à remettre en cause sa mission :

¹ Verset 25, *ibid.*

² Amélie Neuve-Eglise, « Les Sept Dormants d'Éphèse ou les "Ahl al-Kahf" », *op.cit.*

³ *Ibid.*, p.35.

⁴ *Ibid.*, pp.35-36.

⁵ *Ibid.*, p.41.

Siindabaaad pouvait-il contrarier le Plan du Démiurge ?Pouvait-il empêcher la destruction totale qui grouillait dans le ventre de Chien¹.

Cela confirme le statut particulier de Sindbad. Il est un être ordinaire choisi pour pénétrer dans l'obscurité. Sa rencontre avec le Dormant et Chien fait de lui un héros mythologique initié à un monde de ténèbres qui doit faire faces à de multiples épreuves. Pourtant Sindbad ne renonce pas. Même si ses aventures le placent au cœur d'une dynamique erratique, d'un monde en déclin, son attachement à la vie atteste d'une envie viscérale de poursuivre son chemin. Il est l'exemple même de l'esprit qui vacille lors de son exploration viatique du monde mais qui ne chute pas.

Nous pensons qu'enfin de compte Sindbad incarne le double scriptural de son créateur : Salim Bachi. En effet, nous avons mentionné précédemment la maladie qui ronge l'écrivain et qui a été la cause de la mort de sa sœur. Il semblerait qu'elle plane comme une menace omniprésente dans la vie de l'auteur.

J'ai perdu beaucoup d'amour ainsi. La maladie vous guérit aussi de cela, dans les périodes où elle se manifeste avec violence. Tout votre être n'est tendu que vers la guérison et contre la mort. C'est une guerre où les sentiments disparaissent, laissant le champ de bataille aux armées en présence : vous, finalement désarmé, et elle lourdement armée. [...] La mort fait peur².

Le mythe apocalyptique introduit par le mythe cosmogonique pourrait métaphoriser par conséquent la maladie qui consume l'auteur ; la fin du monde évoquée dans la diégèse se rapporterait alors à sa propre mort. Pourtant, en dépit du pessimisme qu'on pourrait relever dans l'écriture bachienne, le héros/Sindbad est animé par un désir ardent de vivre. Ainsi, au moment où le Dormant représente la mort, Sindbad, lui, symbolise le souffle de la vie. Tant qu'il résiste à la mort, l'Apocalypse n'aura pas lieu et il pourra reporter l'accomplissement tragique de son destin. Dans ce contexte, l'écriture devient l'exutoire qui permet à Salim Bachi de se déprendre de ses angoisses, de s'accrocher à la vie. Le voyage mytho-initiatique est dès lors profondément connexe au voyage ontologique.

¹ *Ibid.*

² *Dieu, Allah, moi et les autres*, p.145.

Conclusion :

En introduisant les mythes anciens, Salim Bachi fait expérimenter à ses personnages un cheminement complexe qui les entraîne vers un voyage traversé d'éclatement. L'identité et la mémoire rentrent alors dans une dynamique de la reconstitution afin de réinscrire l'individu dans la collectivité. Néanmoins, il semblerait que la victoire des protagonistes bachiens sur l'espace urbain incarnant à la fois les Enfers, le labyrinthe et le Minotaure ne soit impossible. La ville s'affirme comme étant l'unique « personnage » romanesque à dicter sa volonté. Les autres personnages en sont captifs et l'unique moyen d'oublier leur désespoir est la transgression. Toutefois, ils se rendent compte peu à peu que cette dernière ne leur offre qu'une liberté illusoire. Pour ne pas sombrer dans l'égarement identitaire, ils tentent de retrouver leur centre. Une tentative de retour vers ce dernier devient inéluctable. En attendant que cela se réalise, l'aliénation et le dédoublement deviennent les seuls possibilités d'existence dans l'espace schizophrénique.

Chapitre 2 : Le voyage initiatique dans l'écriture d'Assia Djebar :

L'initiation comme voyage formateur au niveau de l'obtention de connaissances plus ou moins cachées est aussi un thème important dans l'écriture d'Assia Djebar. Le schéma initiatique est assez perceptible et indique un cheminement évolutif conduisant à une mort symbolique. Néanmoins, elle diffère de celle présentée par Salim Bachi et évolue en deux temps. *Nulle part dans la maison de mon père*, concerne une initiation s'axant essentiellement sur ce que Mircea Eliade nomme rites de puberté ; nous reviendrons toutefois sur des éléments initiatiques antérieurs à ces rites se produisant dans l'enfance.

Nous relèverons aussi l'existence d'un mouvement de descente dans l'écriture de l'écrivaine. *La Femme sans sépulture* marque un autre genre d'initiation liée cette fois-ci à la transmission d'enseignements oraux et à celle de la mémoire à travers le mythe des Sirènes. Les deux textes seront à la fin étudiés dans leur dimension mytho-initiatique. Cette dernière n'émerge pas de la même manière que chez Salim Bachi, mais reste tout de même présente et apporte une irradiation intéressante caractérisant l'écriture d'Assia Djebar.

I- *Nulle part dans la maison de mon père* : initiation et évolution

L'initiation, dont il est question ici, est celle qui se rapporte à l'accession de l'adolescent à l'état de membre responsable de la société¹. Le néophyte prend connaissance d'un ensemble de pratiques, de mythes et de traditions entrant dans la composante identitaire de son groupe social. C'est au cours de cet apprentissage qu'il découvre les conventions et usages de sa « tribu » ainsi que les révélations que son nouveau statut apporte : celle de la sexualité notamment.

(...) par l'initiation on dépasse le mode naturel, celui de l'enfance, et on accède au mode culturel, c'est-à-dire qu'on est introduit aux valeurs spirituelles. A l'occasion de l'initiation la communauté tout entière est religieusement régénérée².

L'initiation de la puberté inclut un certain nombre d'épreuves plus ou moins critiques, l'isolement pour commencer, conduisant à la révélation d'objets sacrés. L'aspect de difficulté lié à l'initiation reste présent et le risque d'échec demeure une possibilité à ne pas écarter.

Assia Djébar opte dans *Nulle part dans la maison de mon père* pour un voyage temporel/mnémonique. Comme nous l'avons vu précédemment, l'enfance et l'adolescence constituent les principales périodes autour desquelles s'articule la narration. Le roman est donc un matériau congruent pour s'intéresser à ce type d'initiation. Nous allons par conséquent relever les différents espaces ayant une nature initiatique et observer ce qu'ils engendrent. Nous préciserons néanmoins l'exploitation d'autres textes de l'auteure en raison, d'une part de l'aspect intratextuel de ses écrits, et d'autre part, de la récurrence de certains thèmes et espaces.

¹ Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines*, op. cit., p.187.

² *Ibid.*

1-La maison et la chambre :

À la porte de la maison qui viendra frapper
Une porte ouverte on entre
Une porte fermée un anstre
Le monde bat de l'autre côté de ma porte.

Pierre Albert-Birrot, *Les amusements naturels*, p.217.

Nous avons vu précédemment que la ville représentait un territoire complexe où des conflits multiples mettent l'homme à rudes épreuves. Cependant, dans cet espace extérieur se déclinent des espaces intérieurs chargés de significations qu'il serait intéressant d'aborder. Parmi ces derniers, la maison figure comme être privilégié. Dans *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard la décrit comme étant : « à la fois des images dispersées et un corps d'images (...) notre coin du monde »¹. Par ailleurs, « tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison. »². Elle est en quelque sorte notre premier univers et constitue un véritable cosmos. La maison assure les valeurs du privé, elle incarne le centre de l'univers où il est possible de retrouver les racines historiques. Elle est le refuge des souvenirs personnels et est très liée au passé ; elle est donc un espace fixateur du temps et de l'intimité.

Lieu de mémoire et d'imagination, elle est également un espace à la fois déclencheur et protecteur de rêverie : « une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. »³. Sans elle, l'homme serait un être « éparpillé », en d'autres termes, elle offre la continuité et la possibilité d'un retour aux sources. Elle est « corps et âme » et se trouve mentalement inscrite en nous : « C'est sur le plan de la rêverie et non sur le plan des faits que l'enfance reste en nous vivante et poétiquement utile. »⁴. Quitter la maison natale, c'est se voir arracher une partie de soi ; y revenir c'est accomplir un retour

¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op.cit., p. 24.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.26

⁴ *Ibid.*, p.33

vers la matrice originelle, une sorte de retour aux sources, un *regressus ad uterum*, elle est donc un lieu profondément initiatique.

Assia Djebar accorde un intérêt certain à l'espace/maison dans son écriture. Il est même possible de parler d'obsession spatiale. Ainsi, même dans *La Femme sans sépulture*, elle ne cesse de l'évoquer conduisant à une sorte de prédiction spatiale annonçant *Nulle part dans la maison de mon père*. En effet, lorsque la narratrice du premier roman retourne dans sa ville, Césarée, pour rencontrer les filles de Zoulikha, elle ne peut s'empêcher de fixer le mur qui sépare leur maison de celle qui fut autrefois celle de son père : « le lieu de ma première enfance... »¹. Quelques pages plus tard, elle finit par faire ce constat qui sera inévitablement prophétique :

-Tu arrives chez toi, c'est ici aussi ! dit doucement Mina à sa compagne montrant d'un geste la maison voisine et son portail au vieux bois usé, une main de Fatma en cuivre comme heurtoir. (...)

-Non, elle est inhabitée depuis au moins deux ans ! (...) « *Nulle part dans la maison de mon père !* » étrange plainte que l'étrangère, durcie, se chante pour elle-même.²

Cette importance accordée à « la maison » pourrait trouver une première explication dans le fait que cet espace est considéré comme étant l'un des seuls espaces urbains où l'inscription féminine est légitime dans une société phallocentrique. C'est donc la fermeture de ce lieu qui accorde aux femmes le droit de se manifester :

(...) la maison, à Césarée, reste encore domaine presque exclusif des femmes, en somme, le gynécée. Le « maître de maison », qu'il soit l'époux ou le frère ou le fils adulte (...), ne se sont vraiment maître qu'au-dehors, dans l'espace presque ségrégué des rues, des cafés maures, de la mosquée³

Ce « droit » à l'espace/maison est rejoint par le fait que la maison est aussi un lieu profondément initiatique. En effet, elle abrite la cellule familiale et présente un espace où l'individu constitue un réseau de repères, physiques et symboliques,

¹ *La Femme sans sépulture*, p.15.

² *Ibid.*, p.87.

³ *Ibid.*, p.152.

inhérent à l'identité culturelle d'affiliation¹. Elle devient alors la plus petite sphère sociétale et regroupe des couples à la fois opposés et indissociables : parents/enfants, adultes/enfants, hommes/femmes, Moi/ Autrui. Elle est donc par excellence le lieu de retentissent des interactions sociales ; le lieu où l'individu est initié à autrui. Dans ce contexte, nous retrouvons la famille qu'évoque la narratrice. À la fois semblable aux autres familles de la société algérienne et différente, elle se rapproche également de la société française et s'en éloigne ; elle est un espace d'entre-deux introduisant par conséquent une altérité sociale.

Nous allons nous intéresser à un élément particulier de la maison : la chambre. En fait, nous allons parler précisément de la chambre parentale et de son rapport à l'initiation.

2-La chambre comme lieu initiatique :

Assia Djebar attribue tout d'abord à la chambre parentale une particularité qui la distingue des autres lieux. Elle est ce le lieu inviolable du couple² indissociable que représentent ses parents. Dans une société où la femme est dominée par l'homme, la chambre devient ce lieu intime où l'union conjugale, loin de l'exposition sociale, s'affranchit des chaînes imposées par la tradition qui complexifient les rapports homme/femme. Lieu de révélations intimes, de rapports charnels, de rencontres libidinales, la chambre est l'antithèse même de la ville en tant qu'espace du dehors. Elle offre une autre vie au couple et une autre possibilité d'existence. À noter tout de même que le couple décrit par l'auteure est initialement singulier puisque il ne correspond pas au modèle traditionnel :

(...) (certes séparé d'elle au-dehors, dans la rue arabe). Mais chez nous, elle aura de plus en plus construit une forme d'association nouvelle, même si, parlant de « lui » en arabe, elle dira tout au plus « ton père », mettant en avant

¹ Annie Élisabeth Aubert, Isam Idris, *Introduction générale. Penser la famille au-delà des traumatismes migratoires et culturels*. [En ligne] ERES « Dialogue », 2009/3, [Consulté le 23 novembre 2017]. Numéro185, DOI 10.3917/dia.185.0005. Disponible à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-dialogue-2009-3-page-5.htm>, p. 2.

² *Nulle part dans la maison de mon père*, p.55.

l'autorité sur moi qu'il tient de nos mœurs, alors que, dans son cœur, il a été et reste l'époux, l'autre moitié d'elle.¹

Pour étayer nos propos, nous allons établir une petite comparaison entre ce premier couple et celui décrit dans *Ombre Sultane*. La chambre étant encore une fois très présente, elle est toutefois chargée de négativité et laisse transparaître une autre variante du couple. Ainsi, Hajila ayant été forcée de se marier, suivant le diktat de la société, ne se sentira jamais chez elle dans la maison de l'homme qu'elle a pris pour époux/maitre : « Il est retourné dans sa chambre »². L'adjectif possessif utilisé indique la distanciation que prend la jeune femme par rapport au lieu. Loin d'être celui du couple, la chambre est plutôt celui du non couple, d'un individu menacé par la présence même de l'autre, en quelque sorte, condamné à survivre au lieu de vivre. Hajila/femme ne se voit pas comme la moitié de l'homme/époux et s'il faut quand même parler de moitié, il s'agirait sombrement d'une moitié nécrosée. Ce constat est assez explicite si on prend en considération la nature-même des rapports sexuels qu'entretiennent les deux individus :

-Viens chuchote l'homme éclairé par une lampe posée bas et qui se reflète dans ses yeux. (...) Il s'est levé, il te tire par les épaules ; son geste, démultiplié par le halo de la lampe se prolonge, se prolonge dans la chambre, comme dans un rêve. Tu serres les dents.

Le viol, est-ce le viol ? Les gens affirment qu'il est ton époux, la mère dit « ton maître, ton seigneur »...Toi tu t'es battue dans le lit en te découvrant une vigueur insoupçonnée. Sa poitrine t'écrase.³

On ne parle donc pas d'union, de plaisir, de jouissance, mais de servitude, de contrainte, de viol et de souffrance. C'est plus un accouplement bestial qui est décrit et la femme ne peut qu'y voir un ébranlement de son corps, de son esprit, de son être tout entier.

Le phallus demeure, la brûlure s'avive, dans le noir qui tue en toi les images de défenses. Tu ne perçois qu'un gargouillis. Le mâle s'est détaché, tes jambes

¹ *Ibid.*, p.103.

² *Ombre sultane*, p.82.

³ *Ibid.*

pendent lamentables ; dans la lumière de la lampe qui a giclé, les yeux en larmes, tu considères le flot de sang qui coule sur les draps¹.

Suite à cette scène Hajila ne s'allonge pas dans le lit conjugal devenu scène de crime. Elle opte pour son matelas à même le sol et se met en boule comme une victime qui fuit son bourreau. Une sorte de rituel marquera la fin de cette nuit malsaine

À l'aube, juste avant que le jour ne te surprenne, tu t'es lavée avec une eau brûlante les jambes, le ventre et le pubis ; puis ton cou, tes avant-bras, ton visage. Tu as respecté le rituel des ablutions, toi, l'exclue de toute prière.²

Cette initiation qu'on pourrait qualifier de descente aux Enfers se rapproche de l'idée qu'on pourrait se faire de la mort symbolique. La position que prend la jeune femme une fois l'« abomination » éloignée (quand elle se met en boule) ressemble au retour à l'état embryonnaire dont parle Mircea Eliade. L'utilisation de l'eau, quant à elle, symbolise la purification et la régénérescence. *Le Dictionnaire des symboles* rappelle que :

Les eaux, masses indifférenciées, représentent l'infinité des possibles, elles contiennent tout le virtuel, l'informel, le germe des germes, toutes les promesses de développement, mais aussi toutes les menaces de résorption (...) se ressourcent dans un immense réservoir de potentiel et y puisent une force nouvelle : phase passagère de régression et de désintégration conditionnant une phase progressive de réintégration et de régénérescence.³

C'est donc deux chambres substantiellement opposées qu'Assia Djebar choisies pour ses deux romans et par extension deux modèles de couples. Ainsi, il nous sera plus facile d'appréhender la particularité de l'espace/couple désigné dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

La chambre parentale de ce dernier roman est donc le lieu où le père, prenant habituellement la place du chef, du maître, perd en quelque sorte de son pouvoir pour devenir l'égal de son épouse : « Contrairement à tes condisciples du même

¹ *Ibid.*, pp.83-84.

² *Ibid.*, p.84.

³ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., art. « Eau », p.374.

groupe social et malgré ta rudesse et ton austérité, dans un certain secret et sans ostentation, une égalité de fait avec ta jeune femme »¹. Cette chambre faite « des épousailles, tendre et austère à la fois ! »², initie la narratrice à une relation conjugale fusionnelle qui conditionnera assurément sa propre vision du couple. Cette originalité conjugale est un point nouveau d'altérité dans la vie de la narratrice, qui se voit encore une fois différente des autres filles de son âge.

Un autre élément marque au plus haut degré la chambre parentale : il s'agit du souvenir et spécialement des premiers souvenirs. Elle devient un lieu mnémonique sensoriellement significatif : « mon premier souvenir est-il auditif et nocturne. »³. Dans cet espace que le couple parents/enfants doit transitoirement partager, la narratrice dit se rappeler de ces premiers moments qu'elle ne vit pas très bien et qu'elle garde marqués comme une sorte de tatouage :

(...) tant le premier souvenir d'un être, même dénué de parole, avec une imperceptible lueur de conscience, flamme de bougie vacillant sur fond d'obscurité, ce souvenir-là persiste dans ma mémoire fragile .⁴

Cette découverte sensorielle à l'âge d'à peine dix-huit mois cause le tout premier sentiment d'étrangeté et d'altérité. En effet, la narratrice expérimente ce qu'on pourrait nommer : malaise originel : « Je me souviens non d'un réveil, plutôt d'un malaise qui me ferait resurgir à la surface ».⁵

L'évocation de cet épisode renforce l'idée de la marginalité du personnage/auteure qui se voudrait initialement différent. C'est donc dans ce contexte particulier qu'elle se verra connaître les premières révélations existentielles qui marqueront un changement viscéral : la transmission du plaisir jouissif. Ainsi, elle se réveille dans la chambre de ses parents et le nourrisson qu'elle était découvre un chant étrange de voix qui la trouble instinctivement : « lente et informe souffrance d'avoir dû, malgré moi, autrefois entendre (...) la permanence du

¹ *Nulle part dans la maison de mon père*, p.107.

² *Ibid.*, p.109.

³ *Ibid.*, p.111.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, pp.111-112.

souvenir dormant, eau souterraine au fond de moi, trace indélébile du plaisir pareil à un fruit. »¹. L'accès à ce qui pourrait se rapprocher du fruit défendu d'Adam et Ève est intuitivement ressenti comme une sorte de transgression, de subversion, d'« énorme interdit » :

(...) le nourrisson qui se réveille, qui ne va pas jusqu'à se boucher les oreilles (je n'ose bouger), sait confusément qu'il est de trop, qu'il ne devrait que pleurer peut être, gémir ou faire semblant d'avoir besoin du lait maternel. Une telle gravité s'installe partout !²

Néanmoins, il se charge d'une dimension nouvelle : celle de l'héritage. En effet, des années plus tard, la narratrice expérimente le même type de chambre pendant son mariage. Elle ne le fera pas à la manière de Hadjila, mais reproduira plutôt celle de ses parents :

(...) durant les longues années de ma première vie conjugale, j'expérimentai sans le savoir, mais indissolublement, une transmission de femme à femme : ma mère, (...), m'avait ainsi délégué, à son insu, la plénitude sereine du plaisir amoureux.³

La chambre est donc un lieu mnémonique pour la narratrice, une sorte de cocon originel. Elle est aussi l'espace premier d'initiation et symbolise la passation du plaisir féminin. Invoquée par une cérémonie de nature sexuelle, la voix jouissante de la mère est transférée à la fille qui ne pourra plus l'étouffer, il s'agit d'une sorte d'extension vocale. C'est donc une voix singulière qui est léguée à l'enfant puisqu'elle n'est pas celle de toutes les femmes. Sa spécificité réside dans le fait qu'elle est associée au mari/alter ego et non au mari/maitre. Ainsi, c'est un chant d'amour et de liberté qui constituera l'héritage de la narratrice désormais marginalisée, car différente de par ses parents. Une transmission quasi-somatique s'opère dans la chambre qui devient un lieu sacré par excellence. Cachée, intime, mystique, la chambre parentale devient le temple du corps, le réceptacle du plaisir et le refuge d'un couple transcendant les habitudes sociétales. C'est l'intériorité de la

¹ *Ibid.*, p.113.

² *Ibid.*, p.112.

³ *Ibid.*, p.113.

maison qui offre cette forme d'existence à l'espace et donc au couple. Plus tard, elle devient un lieu d'expérimentation multiple. La narratrice y lira son premier livre, y découvrira ses premières larmes à la suite de la mort de la grand-mère paternelle, mais elle restera la chambre du couple/parents, du couple initiateur à ce qu'on pourrait nommer le plaisir féminin.

Hormis, l'espace du dehors fortement marqué par les traditions phallogocentriques que représente la ville, la chambre et par extension la maison deviennent la source même de l'identité, certes éclatée, mais existante tout de même, de la narratrice/auteure. Ce n'est donc pas pour rien que la maison représente de manière générale le centre du monde de l'Homme. Elle devient l'espace-origine, le lieu primordial de l'être. Le retour à la chambre et à la maison devient celui du retour aux origines.

3-Le hammam, un lieu initiatique au cœur de la collectivité :

« Hammam, refuge du temps immobilisé. »¹

Lieu intérieur et fermé, le hammam jouit d'une position maîtresse dans le monde arabo-musulman. En effet, il s'agit d'un lieu particulier qui ne se limite pas à sa première fonction matérielle : celle de nettoyer le corps. Ainsi, il dispose d'un rôle social qui l'élève au rang de lieu initiatique constituant un élément fondateur d'un monde singulièrement invisible au regard extrinsèque ; ici nous nous limiterons à l'univers particulier investi par les femmes. Le hammam est sans aucun doute l'un des espaces les plus récurrents dans la narration djébarienne : nous le retrouvons dans la plupart des textes de l'auteure. Notre but sera alors d'étudier cet espace en tant que lieu d'initiation à la fois sociale et spirituelle.

Se rapprochant des thermes gréco-romains signifiant « bain d'eau chaude », le hammam se compose généralement d'un vestibule et de trois salles où la chaleur diffère dans un principe de progression permettant au corps de s'adapter. Le vestibule est une sorte de salle d'attente permettant de se dévêtir et de s'habituer graduellement à l'humidité et à la chaleur. Nous retrouvons cette fonction dans la

¹*Ombre sultane*, p.203.

description de la narratrice qui, à l'âge de quatre ans, découvre pour la première fois cet espace :

Les salles de l'intérieur, profondes comme des tombeaux, donnent sur ce vestibule ; le cercle des baigneuses y stationne, [...].

Je m'habitue peu à peu à l'humidité et à la pénombre des lieux, ainsi qu'à l'allure fruste des baigneuses dénudées.¹

Il est aussi le premier élément observable à l'entrée du hammam et permet de séparer ce dernier de l'extérieur : « à peine avons-nous pénétré toutes deux dans l'ombre du premier vestibule, après avoir soulevé le rideau à larges rayures rouges et noires qui protège de la rue ».²

Le deuxième espace composant le hammam est appelé : salle « froide » (anc. *Frigidarium* des Romains/ *Bayt al bârid* en arabe)³. Dans le roman, elle est décrite ainsi :

Dans la salle froide de l'entrée du hammam, au fond d'un coin sombre avec estrade, est réservé un lieu où sont installés des divans confortables et où s'amoncellent des matelas couverts de tapis aux vives couleurs.⁴

C'est un lieu où la gérante du hammam relate à la mère de la narratrice des nouvelles du village.

Le troisième espace est une autre pièce, plus chaude cette fois. Elle semble être la dernière étape avant l'accès à la salle chaude, une sorte de salle intermédiaire (*Tepidarium* en latin/*watiyât* en arabe)⁵.

Assise entre deux portes, entre deux atmosphères aux températures opposées, la peau livrée à la vapeur brûlante, je ne percevais soudain que les voix allégées des soupirs⁶.

¹ *Nulle part dans la maison de mon père*, p.70.

² *Ibid.*, p.68.

³ Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, Éditions Sedia, Alger, 2013 (1993), p.56.

⁴ *Nulle part dans la maison de mon père*, p.68.

⁵ Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, *op. cit.*, p.56.

⁶ *Ombre sultane*, p.203.

Pour finir, la dernière salle est présentée comme étant la plus chaude (*caldarium* chez les Romain/*Bayt as-soukhoûn* en arabe)¹ : « Il fait chaud, mais cette chaleur s'insinue parcimonieusement »². Deux éléments peuvent y être relevés : les enfants ne peuvent y demeurer qu'un court moment et on peut y découvrir des corps nus. En d'autres termes, le hammam est un espace singulier par le fait que les corps, habituellement cachés, peuvent être ouvertement exposés.

Faisant partie de la vie quotidienne de la société arabo-musulmane, le hammam se distingue d'autres lieux par le fait d'être à la fois espace profane et espace sacré. En ce sens, il répond simultanément à des besoins physiques et spirituels.

Sur un plan profane, le hammam remplit diverses fonctions ; il est l'espace de l'individu face à lui-même, mais aussi celui de l'individu au centre de la collectivité.

Si le hammam répond à des besoins somatiques en contribuant à soigner certains problèmes physiques et à libérer le corps des tensions qu'il abrite, il est considéré, également, comme l'espace même de la purification. D'un côté, il entretient un lien privilégié avec l'Islam et ses préceptes scrupuleux en matière de propreté et de lustration du corps et d'un autre côté, il s'inscrit dans un système de traditions lui accordant un statut particulier dans l'accomplissement de certaines pratiques. Cette fonction de purification est parfaitement illustrée dans *Ombre sultane*. Suite à la fameuse nuit de noces qualifiée de « viol », la seule obsession de Hajila est de se rendre au bain turc avec sa sœur Kenza pour délivrer son corps de la « souillure » qui la macule : « Je suis souillée ! Comment aurais-je fait si tu avais tardé ! Je suis...Et tu allais répéter nerveusement. Je suis... »³. Un besoin viscéral accompagne donc l'intérêt porté au hammam, celui d'exorciser du corps la turpitude qui le profane.

¹ Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, op. cit., p.56.

² *Nulle part dans la maison de mon père*, p.77.

³ *Ombre sultane*, p.92.

Le hammam est aussi l'espace d'initiation par excellence et offre à ceux qui le pénètrent un voyage à la fois polysensoriel (les sens sont sollicités les uns après les autres : la chaleur, les odeurs, les bruits, la dégustation des fruits à la sortie) et surtout spirituel. D'ailleurs, sa pénétration se fait selon des rites ou une formule, qui l'introduisent dans la sphère du sacré :

Je me rappelle ici un rite immuable et discret : juste au premier seuil de ces lieux d'ombre et d'eaux ruisselantes, ma mère me retient d'un geste. [...] elle veut me bénir ou me « protéger du mauvais œil ». (...) en murmurant une formule coranique de prière ou de prévention, me verse, d'une écuelle de cuivre ciselé, un premier jet d'eau froide (...). Elle chantonne sa litanie.¹

Sur un plan symbolique, il est possible de l'associer, dans l'écriture d'Assia Djebar, à un autre espace substantiellement initiatique : la caverne. En effet, nombreuses sont les indications incitant ce rapprochement :

« Vite dans l'étuve, au milieu des corps usés qui se confortent de l'atmosphère émolliente. (...) ventre, sexe et jambe libérés, creuser une grotte et au fond, tout au fond, parler enfin à soi-même, l'inconnue. »²

« (...) le reste du monde, excepté cette profondeur de caverne, s'évanouissait tout à fait. »³

« Où suis-je soudain, dans un rêve de cascades et de nuit, de sorcières peut-être qui, en plein cœur de cet antre, m'attendrait ? »⁴

« (...) la lourde porte au fond, en s'entrouvrant par intermittence, laissait échapper le halo des vapeurs, et la rumeur lointaine, exhalée comme d'un antre magique... »⁵

Selon le *Dictionnaire des symboles*, la caverne incarne le lieu de l'identification introduisant le processus d'intériorisation psychologique amenant l'individu à sa maturité :

¹ *Nulle part dans la maison de mon père*, pp. 73-74.

² *Ombre sultane*, p. 92.

³ *Ibid.*, p. 203.

⁴ *Nulle part dans la maison de mon père*, p. 71.

⁵ *Vaste est la prison*, p.13.

Il lui faut pour cela assimiler tout le monde collectif qui s'imprime en lui, au risque de le perturber, et intégrer ces rapports à ses forces propres, de manière à constituer sa propre identité et une personnalité adaptée au monde ambiant. (...) La caverne symbolise, de ce point de vue, la subjectivité aux prises avec les problèmes de sa différenciation.¹

Le hammam possède aussi cette fonction d'appartenance identitaire. L'individu, en y entrant, rejoint un groupe social régi par des codes : convenances, salutation, cérémonies, etc. C'est un lieu d'échanges fait d'intimité et de révélation :

« Je m'allongeais, je somnolais, j'écoutais. »² ;

« (...) elles s'apprêtent à s'alléger : conversations ou monologues déroulés en mots doux, menus, usés, qui glissent avec l'eau, tandis qu'elles déposent ainsi leurs charges des jours, leurs lassitudes. »³.

Assia Djébar se limite dans son écriture le hammam à la sphère féminine ; nous parlons donc du hammam des femmes. Ce choix incarne le « voile » que voudrait mettre l'auteure sur ce lieu : il s'agit d'un univers unique en son genre où le corps féminin évolue protégé du regard « voyeur et curieux » de l'homme. Nous retrouvons cette appétence de la révélation du corps féminin dans *Nulle part dans la maison de mon père* lorsque la narratrice se rend au hammam avec sa mère. Elle réalise que le regard masculin n'attend qu'une seule chose : dévoiler le corps féminin. Un élément intéressant est à relever : le corps dont il est question suscite non seulement l'intérêt du mâle/indigène habitué à ce qu'il reste dans l'ombre, mais aussi celui du mâle/européen qui perçoit sa dissimulation comme une provocation stimulante :

« Il ne sera pas dit qu'une avidité malsaine aura excité leur curiosité à eux, tous âges confondus ».⁴

« Cette jeune inconnue... ah, si d'un coup son voile, grâce à la plus légère des brises, glissait, tomber, voir comment elle est faite cette jeune dame ! (...) Et l'imagination de chaque mâle français de battre la chamade ! »¹.

¹J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., art. « Caverne », p.184.

² *Vaste est la prison*, p.12.

³ *Femmes d'Alger dans leur appartement*, p.100.

⁴ *Nulle part dans la maison de mon père*, p. 83.

La narratrice voit alors dans son accès au hammam une initiation à un espace interdit aux hommes où le corps féminin n'apparaît que devant ses semblables.

La narratrice de *Vaste est la prison* connaît une autre forme d'initiation au regard dans l'espace hammam. En effet, c'est dans ces lieux qu'elle découvre que les femmes, pour parler du mari, utilise le terme « ennemi », « *l'e'dou* » en arabe. Cette révélation crée une rupture chez la jeune femme :

Ce mot, l'e'dou, proféré dans cette chaleur émolliente, entra en moi, torpille étrange ; telle une flèche de silence qui transperça le fond de mon cœur trop tendre alors. En vérité, ce simple vocable, acerbe dans sa chair arabe, vrilla indéfiniment le fond de mon âme, et donc la source de mon écriture...²

Ce constat au chatolement autobiographique serait lié selon la psychologue Amel Chaouati, fondatrice de l'association *Le Cercle des amis d'Assia Djébar*, aux années de silence scriptural qu'a connues Assia Djébar³.

Fut-ce pourquoi je me mis à me défier d'une écriture sans ombre ? Elle séchait vite ! Je la jetai. Je vécus alors des années non vraiment de silence ni de marasme (...) Ne me faudrait-il pas mendier, plongée dans la nuit de la langue perdue et de son cœur durci, comme en ce jour de hammam ?⁴

C'est sur un autre terrain que se déplace le conflit : « La guerre qui finit entre les peuple renaît entre les couples. »⁵. C'est dans un univers distinguant intrinsèquement les deux sexes que le personnage féminin est condamné à évoluer. Concernant ce point, le politologue Alain Roussillon et la spécialiste de critique littéraire et d'histoire de la pensée musulmane Fatima-Zahra Zryouil mènent une étude sur la question féminine. Dans *Être une femme en Égypte, au Maroc et en Jordanie*⁶, ils envisagent les rapports hommes/femmes comme particulièrement

¹ *Ibid.*, p.82.

² *Vaste est la prison*, p.14.

³ Amel Chaouati, « Dialectique du rapport masculin-féminin dans l'œuvre d'Assia Djébar. L'homme et la femme en Algérie ». [En ligne], *Dialogue* 2009/3 (n° 185), disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-dialogue-2009-3-page-43.htm>, (consulté le 12/05/2015), 43-53, p. 45.

⁴ *Vaste est la prison*, p.15.

⁵ Assia Djébar, *Les alouettes naïves*, Arles, Actes Sud, 1967, p.423.

⁶ Alain Roussillon, Fatma-Zahra Zryouil, *Être une femme en Égypte, au Maroc et en Jordanie*, Paris, Éditions Aux lieux d'être, 2006.

déliçats dans une société dite musulmane : « la relation entre les sexes constitue le principal enjeu et qui ne le cède en rien en violence à celle qui oppose militaires et islamistes»¹.

Le hammam fait partie des seuls espaces secrets, privés, que les femmes dominant. Ces dernières, de différents statuts et âges y échangent les nouvelles, y concluent des unions matrimoniales et s'impliquent dans une mécanique du collectif :

*Ici se font et se défont les réputations des ménages, celles des femmes singulièrement, se bâtissent les notoriétés, se conquièrent les autorités nouvelles. C'est à ce moment-là qu'intervient le tenancier ou la tenancière. Il régule à sa guise l'économie interne de ce lieu.*²

Il s'inscrit dans la dynamique du groupe : « Là s'effectuent les passages de symboles, là jaillissent les éclairs de connivence »³. C'est un des premiers espaces où l'individu/féminin découvre sa communauté. Il s'agit peut être aussi du seul espace djébarien où la distance entre le « Moi » et l'« Autre » se resserre jusqu'à s'effacer parfois.

*M'approcher de la fluidité de toute reconnaissance. Ne plus dire « tu », ni « moi », ne rien dire : apprendre à me dévisager dans la moiteur des lieux. (...) Le halo des fumées s'élevant au-dessus des citernes, puis reflété par le suintement de la pierre, nous rapproche l'une de l'autre.*⁴

L'espace qu'il constitue devient celui d'une clausturation tolérée voire attendue, car elle offre la possibilité au corps d'ôter ce qui le soustrait au regard du monde : le voile. En effet, habituellement condamné à être « caché », le corps trouve son accomplissement dans le hammam qui se transforme en un espace salvateur:

*(...) les corps se libèrent sous les marbres mouillés. Chaque nuit, le bain maure, (...), devient un harem inversé, perméable- comme si, dans la dissolution des sueurs, des odeurs, des peaux mortes, cette prison liquide devenait lieu de renaissance nocturne.*⁵

¹ *Ibid.*, p.19.

² Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, op. cit. , p.56.

³ *Ombre sultane*, p. 198.

⁴ *Ibid.*, 197.

⁵ *Ibid.*

« Les déambulations du jeudi »¹, comme les nomme la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, permettent aux femmes de « sortir », « sortir » pour rejoindre un espace où le corps féminin peut enfin exister. Il devient motif du mouvement et même mobile du déplacement.

« Nombre de femmes ne peuvent sortir que pour le bain... »²

(...) brouhaha des voix entrecroisées. Chuchotement entretenu des peines, une fois les pores de la peau ouverts, et ouverte l'ombre des pierres froides. D'autres femmes, muettes, se dévisagent à travers les vapeurs ; ce sont celles qu'on enferme des mois ou des années, sauf pour le bain.³

La fermeture spatiale laisse place à une ouverture nouvelle : « Hammam, comme un répit ou un jardin immuable. Le bruit d'eau supprime les murs, les corps se libèrent sous les marbres mouillés. »⁴. Le corps et la voix trouvent un lieu pour se révéler : une initiation à la « visibilité » s'effectue faisant du hammam l'univers de toutes les possibilités : « voix déchirée ou au contraire profonde, puissante, flot dominant celui de l'eau—, oui, sentir sa voix dans les buées moites, planer à la dérive, voix d'une seule, (...) la voix d'une seule pourrait se libérer, sans retour, neuve ! »⁵. Le hammam initie (la) néophyte à un ensemble de connaissances inaccessibles à l'extérieur, liées aux conditions « d'existence » du corps féminin : « je prenais peu à peu conscience de mon petit corps »⁶.

La caverne est également l'archétype de la matrice maternelle et serait étroitement liée aux mythes d'origine, de renaissance et d'initiation⁷. Un grand nombre de rites initiatiques débutent par la pénétration du néophyte dans une caverne : elle serait la matérialisation du *regressus ad uterum* évoqué par M. Eliade.

Le caractère central de la caverne en fait le lieu de la naissance et de la régénération : de l'initiation aussi, qui est une nouvelle naissance, à laquelle conduisent les épreuves du labyrinthe, qui précèdent généralement la caverne.

¹ *Nulle part dans la maison de mon père*, p. 83.

² *Femmes d'Alger dans leur appartement*, p. 97.

³ *Ibid.*, p.101.

⁴ *Ombre sultane*, p. 198.

⁵ *Nulle part dans la maison de mon père*, p. 83.

⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁷ J.Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., art. « Caverne », p. 180.

(...) Entrer dans la caverne, c'est donc faire retour à l'origine et, de là, monter au ciel, sortir du cosmos.¹

Ce retour à l'état embryonnaire est justement observable dans l'espace/hammam. En effet, par son architecture, il rappelle l'alambic d'un corps réceptacle² : « Le bain turc secrète pour les séquestrées (...) une consolation à cette réclusion. Dissoudre la touffeur de la claustration grâce à ce succédané du cocon maternel... »³. De plus, l'omniprésence de l'eau lie le hammam à la symbolique de celle-ci et se voit imprégner de sa puissance « inséminatrice multiforme » : « l'eau est également l'élément par lequel se métamorphose la transformation cosmique. »⁴. Il est question d'un royaume fait « d'eaux et d'échos »⁵, un « royaume obscur aux eaux ruisselantes »⁶, « un domaine de l'ombre et de l'eau »⁷. L'élément aquatique s'impose alors en matrice régénératrice. Ainsi, les femmes, dans les textes d'Assia Djebar, s'y rendent pour se ressourcer :

*Je retourne à la source, antre des vestibules d'hier, étuve d'enfance entretenue.
(...) je ne m'abîme que dans l'eau mère : hier, celle de la volupté, aujourd'hui
ruisseaux d'enfance remémorée.⁸*

La puissance de l'espace/hammam s'accroît avec l'utilisation de l'eau qui, en plus de sa fonction de purification, élève les femmes au rang de « prêtresses ». C'est sur une complainte libératrice du corps et de la voix qu'ouvrent les cérémonies du hammam djébarien:

(...) Mystère de cet univers d'eau souterraine. La baigneuse, qui chantait près de la dalle de marbre, continuait son thrène grave.⁹

Elle va au hammam « faisaient de la cérémonie du bain un rituel interminable dont la liturgie grave se chargeait de quelques langueurs. »¹⁰

¹ *Ibid.*, p.183.

² Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, op. cit. , p.56.

³ *Ombre sultane*, p.203

⁴ Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, op. cit. , p. 58.

⁵ *Nulle part dans la maison de mon père*, p. 74.

⁶ *Ibid.*, p.77.

⁷ *Ibid.*, p.78.

⁸ *Ombre sultane*, p.197.

⁹ *Femmes d'Alger dans leur appartement*, p. 97.

¹⁰ *Vaste est la prison*, p.12.

(...) *l'eau transforme ici les nuits en murmure liquide [...] elle qui libère*¹

Ce n'est donc pas fortuit si la voix des femmes se confond avec l'eau. Le chant hiératique qu'elle crée se métamorphose en source mère régénératrice et mnésique : « Le ruissellement lointain des fontaines serait remplacé par le murmure des voix écorchées. »². Dès lors, le hammam devient une source de mémoire, le lieu féminin incarnant le retour aux sources.

Un autre élément initiatique caractérise la caverne et par irradiation le hammam dans les textes étudiés: la descente aux enfers. En effet, la caverne serait une image du cosmos, le centre spirituel du macrocosme et celui du microcosme³ et devient l'intermédiaire des mondes. Ainsi, sa localisation verticale dans une dialectique ascensionnelle, fait d'elle le passage médiateur entre les trois niveaux cosmiques : céleste, terrestre et infernal. Selon nous, la caverne/hammam qu'évoque l'auteure est un lieu en lien étroit avec le monde chtonien. D'ailleurs, la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* le constate : « Il me semble parvenir aux rives d'un monde souterrain »⁴

*Ces lieux de pierre vieillie et de ruissellement constant, avec cette chaleur étouffante et toutes ces vapeurs, pourraient être aussi bien l'enfer où l'on glisserait, où l'on se brûlerait ! L'enfer ou quelque autre lieu souterrain*⁵

L'introduction de la descente aux enfers dans l'espace/hammam rend compte du changement ontologique que les différents personnages peuvent connaître. Dans *Mythes, rêves et mystères*⁶, Mircea Eliade précise que la mort symbolique s'effectue aussi par la souffrance. En effet, celle-ci aurait une valeur rituelle non négligeable⁷. Prenons encore une fois l'exemple de la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* qui associe ses premières années au hammam à « un chant » de douleur se transformant au fil du temps en celui de la volupté et du plaisir :

¹ *Ibid.*, pp.101-102.

² Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, *op.cit.*, p.240.

³ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, art. « Caverne », p.183.

⁴ *Nulle part dans la maison de mon père*, *op. cit.*, p.71.

⁵ *Ibid.*, 76.

⁶ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1957.

⁷ *Ibid.*, p. 254.

Les mains vigoureuses de l'inconnue me malaxaient (...) ma peau si fort étrillée, c'était vraiment comme si mon petit corps s'émiettait (...) pour quel purgatoire de la nuit ?—je prenais peu à peu conscience de mon petit corps¹.

Le hammam est donc un lieu profondément initiatique pour Assia Djebbar. Il s'inscrit dans les rites de passage de la puberté à l'âge adulte et garde une place importante après cela. Inscrivant l'individu dans la collectivité, il est le premier espace social dans lequel le corps féminin peut apparaître dans sa nudité. Ainsi préservé du regard extérieur masculin, il offre une forme de liberté jusque là inconnue. De plus, son rapprochement avec le ventre maternel, dans un mouvement de *regressus ad uterum*, lui confère le pouvoir de la féminité et de la puissance régénératrice.

L'association avec la caverne fait du hammam l'espace intermédiaire des différents niveaux d'existence ; il est un lieu cosmogonique. Il devient un réceptacle spirituel créé à partir du pouvoir féminin : celui de la libération liturgique du corps et de la voix. La symbolique de l'eau intensifie, quant à elle, la puissance du hammam et apporte la possibilité d'une renaissance. Pour que cette dernière s'effectue, une mort symbolique doit avoir lieu dans un mouvement de descente aux enfers impliquant un retour à l'état embryonnaire. L'expérience dont il est question ici est réalisée lorsque (la) néophyte voit son monde intérieur transformé par sa rencontre avec l'autre.

Le hammam s'inscrit comme l'espace où l'individu effectue un retour sans cesse renouvelé vers le collectif. Ce n'est plus un corps/unique qui est regardé par l'autre, mais un corps/pluriel partagé avec l'autre. Un constat se fait dans les romans d'Assia Djebbar: les femmes/personnages sont toutes condamnées par le regard masculin à « voiler » leurs corps. C'est ainsi que le hammam se métamorphose en voix, une voix peut être secrète et étouffée, mais une voix chantée par des femmes/prêtresses qui n'attendent que le moment où leur soif d'évasion sera étanchée. Il est le ventre collectif vers lequel retourne le Moi pour retrouver une place légitime, la source à travers laquelle on effectue un retour aux origines.

¹ *Nulle part dans la maison de mon père*, p.79.

II- *La Femme sans sépulture* ; le mythe des Sirènes:

Dans le chapitre *Vers une analyse hypertextuelle*, nous avons fait une analyse transtextuelle de *La Femme sans sépulture* et avons établi un lien significatif avec l'*Odyssée* d'Homère. Nous avons vu de quelle façon l'épisode homérique des Sirènes a été transposé et réécrit dans le roman djébarien. À présent, nous allons nous y intéresser dans une approche mythocritique. Nous précisons que c'est à la mythologie gréco-romaine que notre analyse se limitera. Rappelons que dans *La Femme sans sépulture*, les Sirènes dont il est question sont liées au tableau *Ulysse et les sirènes* ; notre travail restera donc connexe à l'analyse transtextuelle. Ayant d'ores et déjà démontré de quelle façon le mythe émerge dans le roman, nous envisageons maintenant de revenir sur ses différentes flexibilités. Notre travail sera mené avec un objectif bien précis : celui de démontrer que le mythe des Sirènes est dans l'écriture d'Assia Djébar un mythe d'initiation féminine inscrivant son écriture sous le signe du voyage initiatique.

1-Des Sirènes à Perséphone ; de la perte à la puissance:

Dans l'imagerie populaire, les Sirènes sont représentées sous les traits de jeunes femmes à la grande beauté et à la queue ondoyante de poisson ; leur chant séducteur hypnotise les hommes les conduisant à leur perte¹. Toutefois, à l'origine, c'est en demi-oiseaux qu'elles sont décrites et apparaissent la première fois dans *L'Odyssée* :

Mina se met à rire (...) N'est-ce pas étonnant, d'ordinaire, les sirènes sont imaginées en femmes-poissons plutôt non ?²

*Les Métamorphoses*³ d'Ovide (Livre V), constituent, à leur tour, une matière intéressante à exploiter dans une étude sur le mythe des Sirènes. Les créatures hybrides moitié femmes, moitié oiseaux y sont clairement mentionnées :

¹ Michel Cazenave, *Encyclopédie des symboles*, op.cit., p.634.

² *La Femme sans sépulture*, pp.117-118.

³ Publius Ovidius Nas (Ovide), *Les Métamorphoses*, Traduction de G.T. Villenave, 1806, http://ebook-gratuit-francais.com/wp-content/uploads/sites/6/ebooks/pdf/ovide_metamorphoses.pdf, consulté le 4/11/2015.

Ascalaphus peut paraître avoir mérité ce prix de son indiscretion. Mais vous, fille d'Acheloüs, d'où vous viennent, avec un visage de vierge, ces pieds d'oiseaux et ces ailes légères ?¹

Nous allons donc tenter de reprendre les éléments les plus significatifs du mythe et observer leur inscription et leur évolution dans le texte djébarien.

Même si Homère ne s'attarde que peu sur le passage d'Ulysse près de l'île des Sirènes, il n'en demeure pas moins qu'il est question ici de l'une des épreuves essentielles de la traversée d'Ulysse. En effet, ce dernier ne peut retrouver son Ithaque que s'il réussit à échapper au chant tentateur de ces créatures. Il se verra toutefois distingué du commun des mortels, car Circé l'avertit du danger :

Mais écoute ce que je veux te dire, et ce dont un dieu te fera souvenir. Tu arriveras d'abord chez les Sirènes, qui charment tous les hommes qui arrivent chez elle. Or, quiconque a l'imprudence d'approcher des Sirènes et d'écouter leur voix, ne voit plus jamais, à son retour au foyer, sa femme et ses petits enfants se tenir près de lui et l'accueillir avec un cœur heureux.² (Chant XII).

Elle lui révèle également le moyen d'écouter la voix de ces créatures sans prendre de réel risque : ses compagnons doivent se mettre de la cire dans les oreilles, lui, se faire attacher au mât du bateau.

(...) c'est une scène de séduction d'où le héros Ulysse doit sortir vainqueur ! Il veut absolument continuer son voyage, mais il veut tout autant écouter le chant des sirènes, être le seul à admirer le chant tentateur, alors que les deux hommes d'équipage doivent guider le bateau...³

Ainsi, l'un des éléments indissociables du mythe des Sirènes, peut être même le plus important, est celui du chant dans sa séduction sonore. La puissance terrible qu'on lui attribue est principalement due à sa double nature : mortifère et révélateur. La première concerne l'aspect funeste qui le caractérise (rares sont ceux à l'avoir écouté sans périr⁴). La deuxième se rapporte à l'ensemble des

¹ *Ibid.*, p.130.

² *L'Odyssée*, traduction de Mario Meunier, op.cit., p. 180.

³ *La Femme sans sépulture*, p.117.

⁴ Ulysse et ses compagnons ne sont pas les seuls voyageurs à avoir survécu au chant des Sirènes. En effet, la puissance musicale d'Orphée et de sa lyre lui permet de sauver les Argonautes d'une mort certaine.

connaissances qu'il peut offrir car il recèle les secrets de l'univers inaccessibles aux hommes.

(...) les mots étaient plus séduisants encore que la mélodie (...). À tout homme qui viendrait à elles, elles donneraient savoir, sagesse et vivacité d'esprit, disaient-elles. « Toutes choses qui existeront un jour sur la terre, déjà nous les connaissons »¹.

C'est donc une épreuve orale redoutable qui attend le voyageur, une expérience auditive singulière; le pouvoir de la mélodie rejoint par celui du mot. Nous parlerons alors d'un chant atemporel constituant une matrice mnémonique unique en son genre. Il est donc question ici d'un mythe d'initiation puisque le néophyte accède à un monde interdit au commun des mortels et en ressort différent.

Le rôle des Sirènes est de mener à la mort tous les marins qui passent par leur île. Elles chantent et ceux qui les entendent tentent de les rejoindre en nageant sans jamais réussir à atteindre le rivage. Leur voix est donc un instrument de mise à mort. Néanmoins, nous pensons que ce pouvoir constitue aussi pour elles une malédiction, car si personne ne les écoute, leur chant tombe dans l'oubli et leur voix se verra emprisonnée ; le silence incarne alors le réel danger. Ceci nous amène à penser que le seul véritable moment de la libération de la voix des Sirènes était leur rencontre avec Ulysse, l'unique mortel à les avoir « écoutées ». Ulysse devient l'élément indispensable d'un acte de transmission, le réceptacle nécessaire à la réception de la voix qui ne devient réellement audible qu'en sa présence. C'est précisément cette fonction d'auditeur qu'on retrouve chez l'Ulysse djébarien. La narratrice/auteure, « l'écouteuse »², devient alors l'Ulysse qui recueille le chant fragmenté des Sirènes de Césarée à savoir : Hania, Mina, Zohra Oudai et Lla Lbia.

Avant de nous intéresser à la voix des Sirènes djébariennes, nous allons nous attarder sur un point essentiel du mythe des Sirènes : leur lien avec Perséphone, fille de Déméter. Dans *Les Métamorphoses*, il est dit que ces créatures hybrides étaient initialement les compagnes de Perséphone. Cette dernière leur a été arrachée par

¹ Edith Hamilton, *La mythologie. Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Alleur, Marabout, 1997 (1978), p.275.

² *La Femme sans sépulture*, p.102.

Hadès (dieu du monde souterrain) qui en fait son épouse et c'est suite à cet évènement tragique qu'elles prièrent les dieux de leur donner des ailes afin de chercher leur amie.

Serait-ce, ô doctes Sirènes, parce que, fidèles compagnes de Proserpine, vous suiviez ses pas lorsque dans les campagnes d'Henna elle cueillait les fleurs du printemps ? Après avoir vainement parcouru toute la terre pour retrouver la déesse, vous voulûtes la chercher sur les vastes mers, et vous implorâtes des ailes. Vous éprouvâtes des dieux faciles. Ils exaucèrent vos vœux, et pour conserver vos chants, dont la mélodie charme l'oreille, ils vous laissèrent des humains les traits et le langage.¹

Déméter, quant à elle, obtient auprès de Zeus la permission de récupérer sa fille. Toutefois, cette dernière ayant mangé un pépin de grenade du monde chtonien sera éternellement liée à celui-ci et devra y séjourner quelques mois dans l'année. Il est question alors d'une séparation terrible sans cesse renouvelée pour la mère et la fille².

Si nous avons réservé ces quelques lignes à Perséphone c'est parce que nous pensons qu'elle est bel et bien présente dans *La Femme sans sépulture* sous les traits de Zoulikha. Celle-ci ne sera pas réellement « la seule sirène à s'être envolée », mais bien Perséphone elle-même. En effet, les deux femmes se rapprochent assez pour n'en faire qu'une : la mort (Hadès) les ayant prises à leurs compagnes, elles deviennent l'élément central d'une quête. Les Sirènes/femmes de Césarée voient en la présence d'Ulysse/l'écouteuse l'occasion tant attendue de reconstituer le récit de Perséphone/Zoulikha. La mémoire sera alors au cœur du roman djébarien dans une tentative de guider la nouvelle Perséphone vers la lumière.

¹ Ovide, *Les Métamorphoses*, op.cit., p.130.

² Edith Hamilton, *La mythologie. Ses dieux, ses héros, ses légendes*, op. cit., pp. 60-61.

2-Voix et narration:

Pour écouter la voix des Sirènes, l'Ulysse de l'*Odyssee* ne met pas sa vie en danger. Attaché (e) par des cordes, il (elle) s'abandonne au chant sans prendre de risque. Nous relevons donc une flexibilité du mythe puisque l'Ulysse de Césarée préfère se libérer des chaînes qui pourraient le (la) retenir et accepter la voix dans sa plénitude. Les Sirènes deviennent « conteuses » et racontent à celui (celle) qui accepte de les approcher une histoire gardée longtemps sous silence : l'histoire de Zoulikha, une partie donc de l'Histoire de l'Algérie. Le motif de la voix est alors activement convoqué ; c'est là que nous nous intéresserons à sa place dans la narration.

Le roman *La Femme sans sépulture* abonde de personnages. Assia Djebar opte alors pour une polyphonie¹ narrative. En effet, l'instance narrative est fractionnée en autant de voix narratives que de personnages. Ces derniers rejoignent la voix du narrateur pour inscrire le récit dans une dynamique de la reconstitution. Mikhaïl Bakhtine nomme ce genre de roman « polyphonique » : « [...] la polyphonie suppose une multiplicité de voix "équipollentes" à l'intérieur d'une seule œuvre: les principes polyphoniques de structure globale ne peuvent se réaliser qu'à cette condition²».

Ce qui est intéressant dans le roman que nous analysons, c'est que chaque personnage endosse à un moment précis le rôle de narrateur. Cette transition narrative est effectuée, hormis les passages au discours direct, généralement par l'introduction dans le texte de l'intertitre « Voix de » : « Voix de Hania, l'apaisée »³, « Voix de Zohra Oudai »⁴, « Voix de Dame Lionne »⁵ et « Voix de Mina »¹. Zoulikha, quant à elle, deviendra narratrice au cours de quatre monologues adressés

¹ Rappelons que la notion de polyphonie est associée aux travaux du théoricien russe Mikhaïl Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski*. En travaillant sur la notion de « dialogisme », Bakhtine signale la plurivocalité qui la caractérise. En relevant la présence de celle-ci dans les textes de Fiodor Dostoïevski, il démontre que l'écriture de ce dernier s'inscrit dans le genre polyphonique.

² Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*. Trad. de I. Kolitcheff. Coll. « Points/Essais ». Paris, Seuil, 1970, 73.

³ *La Femme sans sépulture*, p.56

⁴ *Ibid.*, p.82.

⁵ *Ibid.*, p.159.

¹ *Ibid.*, p.204.

à un seul personnage sa fille Mina qui devient ici narrataire. Enfin, une autre voix est présente dans le texte de manière plus retenue que les autres : la voix de « l'étrangère »¹, narratrice première du roman, qui déclenche par sa présence une envie de « raconter ». Se constitue alors un réseau polyphonique multifocal introduisant la narration dans un système d'interpénétrations : « Une histoire dans l'histoire, et ainsi de suite »².

3- La voix des Sirènes de Césarée :

Les personnages/femmes de *La Femme sans sépulture* incarnent, nous l'avons constaté dans l'analyse transtextuelle, les Sirènes de l'*Odyssee*. L'univers diégétique du roman est structuré donc autour de cette figure antique qui devient dans l'écriture djébarienne une clé symbolique plaçant *La Femme sans sépulture* sous le signe de la quête : celle de la libération de la voix féminine. Par conséquent, nous allons voir de quelle façon la voix de ces Sirènes se manifeste dans le texte et de quelle manière le chant qu'elle constitue offre une expérience initiatique particulière : celle liée à la mémoire ancestrale transmise à l'intérieur d'un cercle exclusivement féminin.

3-1-Voix de Zohra Oudai :

Zohra Oudai, belle-sœur de Zoulikha, évolue dans le roman comme une voix perceptibles et dynamique. Elle est cette voix porteuse de sagesse et de savoir, une sorte de voix doyenne. Ainsi, lorsque Ulysse/ narratrice tente de justifier le retard qu'elle a pris à reconstituer l'histoire de Zoulikha, Zohra la rassérène en lui affirmant que tout suit un chemin prédestiné :

Je suis revenue au pays après des années d'exil. (...) Chaque délai, chaque retard, affirme Zohra Oudai en s'appuyant sur un proverbe arabe courant, recèle en lui, sois-en certaine, un bien caché...³

Zohra est l'une des Sirènes à impulser le chant, sa voix enveloppe les autres personnages, elle les pousse à extérioriser la leur, à prendre la parole: «en trace

¹ *Ibid.*, p.47.

² *Ibid.*, p.142.

³ *Ibid.*, p.79.

mouvante et infatigable, en un flux imperceptible, murmurant contre leurs oreilles »¹. Elle devient conteuse et les autres Sirènes ainsi qu'Ulysse l'écoutent. Elle a ce pouvoir de rendre le passé présent, de télescoper les temps ; tout comme Lila Lbia, elle sait remonter le temps.

Zohra Oudai a hoché la tête, replongée dans ce passé pour le revivre – l'amertume ayant disparu de sa voix, elle est devenue conteuse presque joyeuse².

(...) elle semble désormais, en compagnie de Zoulikha, plongée en arrière, quinze ans auparavant.³

Zohra Oudai connaît l'importance que représente la prise de parole. Elle sait que c'est une double libération : celle de Zoulikha qui trouve enfin un réceptacle pouvant accueillir sa voix et celle des Sirènes restées longtemps emprisonnées dans le silence.

(...) l'histoire contée, la première fois, c'est pour la curiosité, les autres fois, c'est pour ... pour la délivrance !⁴

Elle conte donc ses souvenirs non sans effort et sa voix déborde comme si le fait de la retenir n'était plus envisageable. Elle en perd presque le contrôle laissant transparaître une certaine frénésie vocale. Ses interventions manifestent à la fois une violente envie de « dire » :

Zohra Oudai renverse sa gorge, entonne un long spasmodique hululement railleur, vengeur, qui semble avoir attendu une décennie au moins pour fuser, irrépressible, en cascades éclaboussées⁵.

Mais une douleur aussi à le faire. Elle hésite parfois et frôle le mutisme ;

Zohra Oudai s'arrête : sans voix. Oui, la face pâlie, une main soudain tremblant spasmodiquement : elle ne peut continuer.¹

¹ *Ibid.*, p.82.

² *Ibid.*, p.81.

³ *Ibid.*, p.141.

⁴ *Ibid.*, pp.170-171.

⁵ *Ibid.*, p.145.

¹ *Ibid.*, p.147.

L'évocation du passé est éprouvante pour Zohra, elle qui en incarne la présence continuelle. Cependant, elle voit en l'arrivée d'Ulysse un signe du destin, la preuve qu'il est temps que les Sirènes chantent leur mémoire. Zohra symbolise cette voix courageuse de femme forte qui évolue en dépit de la difficulté et affronte ses peurs. Elle est ce personnage/raison qui introduit une prise de conscience collective de l'importance de se faire entendre. Zohra Oudai raconte, car elle sait que le silence est synonyme de prison intérieure à la fois destructrice et aliénante. Elle devient l'excitatrice des autres voix les amenant à se dévoiler ; elle déclenche leur l'éveil.

3-2-Voix de Hania :

Hania est la fille ainée de Zoulikha et l'un des personnages les plus affectés par sa disparition. Nous apprenons que l'impossibilité de retrouver la sépulture de sa mère provoque en elle un traumatisme qui l'affecte aussi bien sur le plan psychologique que physique. Parfois, il lui arrive d'être littéralement « peuplée, habitée, *meskouna*¹ » par les souvenirs de sa mère qui s'insinuent en elle comme une maladie :

(...) une parole menue, basse, envahit la fille de Zoulikha, dans l'étirement de son insomnie. Elle parle sans s'arrêter, pour elle seule. Sans reprendre souffle. Du passé présent. Cela la prend comme de brusques accès de fièvre².

(...) cette parole ininterrompue qui la vide, qui, parfois, la barbouille, mais en dedans, comme un flux de glaire qui s'écoulerait sans perte, mais extérieur...

(...) gorge serrée à force d'être presque tout à fait noyée !³

Hania dont le prénom en arabe veut dire l'apaisée devient par moments Hania la possédée : « la mère en la fille, par les pores de celle-ci, la mère, oui, qui sue et s'exhale. (...) Elle sait être habitée »¹.

La voix de Hania vocalise donc une prise de parole pathologique qu'elle ne peut contrôler ; tout son corps en est atteint. Hania raconte alors les quelques mois

¹ *Ibid.*, pp.64-65.

² *Ibid.*, p.53.

³ *Ibid.*, p.64.

¹ *Ibid.*, pp.64-65.

qui précèdent la mort de sa mère, sa tentative de retrouver sa dépouille et les répercussions qu'engendre cette quête inachevée sur sa vie. Sans la sépulture de Zoulikha, la voix de Hania est condamnée à s'échapper de son corps : « La parole en elle coule : à partir d'elle (de ses veines et veinules, de ses entrailles obscures »¹. Il est question alors d'une « sorte d'hémorragie sonore »² qu'il faut désormais contenir.

Le chant de cette sirène doit urgemment être écouté. Cependant, sa libération est ressentie par sa détentrice comme une seconde mise à mort de sa mère : « Face aux journalistes, déclare enfin Hania, quand ils viennent m'interroger sur Zoulikha, j'ai l'impression, (...) je la tue ! »³. Le silence sera alors pour elle, pendant de nombreuses années, l'unique moyen de protéger sa Zoulikha. Pourtant, il représente aussi la source de sa détresse ; il lui faut dire ce qu'elle tait. Pour ce faire, seul un élu arrivera à délivrer sa voix sans profaner la mémoire de celle qu'elle essaie de protéger. Pour cette exorcisation acoustique, l'« étrangère », la « voyageuse »⁴, « la voisine »⁵, sera choisie : « Ô toi qui as mis si longtemps à venir »⁶. Cette femme originaire de Césarée, voisine par le fait que sa maison paternelle se trouve à côté de celle de Zoulikha, est le parfait Ulysse pour écouter le chant de Hania : « Avec toi, (...), si je parle d'elle, je me soulage, je me débarrasse des dents de l'amertume »⁷.

La voix de Hania passe alors par plusieurs phases. Dans l'évocation du passé, quelquefois, elle est « vacillante »⁸ et « chavire »⁹, d'autres fois, elle est « affaiblie »¹⁰ et « s'adoucit »¹¹. Sa libération est imprégnée de douleur : « Elle sans s'essuyer le visage, en laissant sa poitrine, (...), hoqueter

¹ *Ibid.*, p.64.

² *Ibid.*, p.65.

³ *Ibid.*, p.52.

⁴ *Ibid.*, p.95.

⁵ *Ibid.*, p.95.

⁶ *Ibid.*, p.51.

⁷ *Ibid.*, p.50.

⁸ *Ibid.*, p.51.

⁹ *Ibid.*, p.156.

¹⁰ *Ibid.*, p.53.

¹¹ *Ibid.*, p.154.

spasmodiquement. »¹. Il s'agit là d'une tentative de témoignage très éprouvante qui demande à Hania beaucoup d'efforts :

*(...) Elle se calme, ferme les paupières et fait effort, de tous les muscles de son cou, de sa face, pour respirer longuement.*²

*(...) elle verse de l'eau dans l'autre paume et s'asperge la face dans un éclaboussement*³.

La complexité que rencontre Hania à raconter ses souvenirs témoigne de l'emprise que détient le passé sur son présent. La prise de parole de Hania devient un acte de mémoire délicat, mais essentiel.

3-3- Voix de Mina, seconde fille de Zoulikha :

Le rôle de Mina dans la narration est assez particulier. Elle se contente, pour une majeure partie du récit, d'accompagner « l'étrangère » dans sa quête de l'histoire de Zoulikha. Elle est ainsi une sorte de médiateur qui permet à l'élue de rejoindre les Sirènes : une sorte de guide d'initiation. Une fois qu'elle conduit le nouvel Ulysse auprès de l'une des conteuses, elle essaie tant bien que mal de se dérober à leur rencontre.

*Mina, dans un élan, pénètre dans la profondeur des chambres ; ne revient plus, comme si elle s'était diluée dans l'ombre.*⁴

*Mina, dès qu'il s'agit de Zoulikha, s'en va, sous n'importe quel prétexte, pour juguler son excès d'émotion.*⁵

Il s'agit donc du personnage qui montre le plus de résistance à la voix mnésique. Elle remet en question la légitimité même de cette tentative de prise de parole et ce retour sur l'histoire de Zoulikha : « nos souvenirs, à propos de Zoulikha, ne peuvent que tanguer, que nous rendre soudain schizophrènes, comme si nous n'étions pas si sûres qu'elle, la Dame sans sépulture, veuille s'exprimer à

¹ *Ibid.*, p.52.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.97.

⁴ *Ibid.*, p.51.

⁵ *Ibid.*, p.91.

travers nous ! »¹. La raison en est la difficulté que représente l'anamnèse déclenchée par « l'étrangère » :

« Qu'elle ne me parle pas aujourd'hui de ma mère ! se dit-elle, puis un refus intérieur l'emplit. Je ne veux plus trembler, ni souffrir ! Je voudrais dormir »²

« Plonger dans le passé pour m'ébouillanter ? Me retrouver submergée par des nappes d'autrefois³ ».

Une tentative de fuite de la mémoire caractérise alors Mina et la différencie des autres Sirènes. Le silence marque singulièrement ses premières interventions : « Elle se tait. Elle respire. – A l'indépendance du pays, j'avais quinze ans ! Elle se tait encore. Puis elle reprend plus bas : - Quand ma mère a été tuée, j'avais douze ans »⁴.

Toutefois, la compagnie d'Ulysse, devenue son « amie »⁵, oblitère, au fil des pages, sa résistance : « ma sœur a grandi maintenant, elle a appris le silence, mais avec l'autre elle parle, ou elle écoute⁶ ». Elle devient d'abord, de même qu'Ulysse, écouteuse et rejoint le cercle de l'oralité que forment les autres sirènes : « Mina, attentive, reste silencieuse (...). Dans ce patio étroit, en demi cercle »⁷. Elle suit l'histoire de Zoulikha et s'impatiente pour l'écouter et ce même si elle éprouve encore beaucoup de mal à parler de sa mère ; elle « dévore en silence le passé »⁸. Au contact de cette mémoire polyphonique imposée puis acceptée, Mina finit par devenir réellement l'une des Sirènes de Césarée : elle comprend qu'il est grand temps que sa voix se libère.

L'auteure donne donc à Mina l'opportunité d'extérioriser sa voix ; elle le fera à la fin du roman. Dans ses derniers déplacements au côté d'Ulysse ; d'écouteuse, Mina devient conteuse. L'évocation du passé n'est certes pas évidente et nécessite

¹ *Ibid.*, p.94.

² *Ibid.*, p.27.

³ *Ibid.*, p.203.

⁴ *Ibid.*, p.15.

⁵ *Ibid.*, p.100.

⁶ *Ibid.*, p.89.

⁷ *Ibid.*, p.27.

⁸ *Ibid.*, p.204.

parfois des silences, mais Mina assume désormais son rôle de sirène : « Elle voudrait se couler dans le corps d'une parole fluide »¹. La révélation de sa voix évoque une sorte de cérémonie imprégnée par la sacralité : « faisant remonter à la surface : en un chapelet, les mots de celle qui se prépare- à prier, à maudire, à exorciser (...)»². Sa voix trouve enfin la délivrance et Mina connaît une forme de renaissance puisqu'elle s'inscrit désormais dans le cercle de la transmission orale : « sa voix, ainsi soutenue, ne va pas s'arrêter désormais : plutôt établir sa percée, en avancée toujours »³.

Mina de guide initiateur se transforme en une néophyte initiée à sa propre voix. Elle suit alors le schéma initiatique : préparation à l'initiation avec la rencontre de « l'étrangère », épreuves difficiles avec sa confrontation à l'activité mnésique considérée comme périlleuse et une renaissance puisque sa voix quitte le silence et devient enfin audible.

3-4-Dame Lionne, la Sirène de l'autre monde:

Lla Lbia, en français Dame Lionne, est un personnage fort singulier. Elle appartient vraisemblablement à la sphère du sacré en raison de son lien étroit avec l'art divinatoire : « L'ancienne cartomancienne prédit les destins et les sorts, elle que parfois agitent, en pleine nuit, des visions de cauchemars et de tempêtes»⁴. Elle entretient également un rapport particulièrement symbolique avec le monde des morts puisqu'elle était à un moment de sa vie laveuse de mort. Nous apprenons que suite à son pèlerinage à la Mecque, elle cesse ses activités: « Le dévoilement de l'avenir est péché ! »⁵.

En Afrique, les devins jouissent d'une place importante au sein de la société, ils s'y inscrivent comme l'un des éléments fondateurs et y sont associés au voyage initiatique. L'ethnologue Anne Stamm affirme que tout homme est devin étant donné que « chacun peut comprendre et transmettre certains messages du

¹ *Ibid.*, p.202.

² *Ibid.*, p.204.

³ *Ibid.*, p.204.

⁴ *Ibid.*, p.25.

⁵ *Ibid.*, p.28.

Cosmos »¹. Toutefois, il est question de deux sortes de devins: amateur et vaticinateur professionnel. Ce dernier se distingue par sa relation à l'univers des signes et sa faculté d'interprétation. Il accède alors à un autre monde et devient le médiateur des hommes : « il décortique les messages de l'Invisible (...) interprétant son matériel, ou bien il atteint l'autre-monde- dans une sorte de crise extatique, ou dans un rêve plus ou moins provoqué et en revient, porteur des communications de l'au-delà »². Associer un personnage à des pouvoirs divinatoires, c'est le placer comme être de l'entre-deux appartenant à la fois à l'espace sacré et profane, au monde visible et invisible.

Assia Djebar fait donc de Lla Lbia un être de l'entre-deux. Ce personnage nous rappelle celui de Lla Rkia dans *Vaste est la prison*. D'ailleurs, les deux femmes fusionnerait presque en une seule et même figure et ce en raison du lien intratextuel qui unie leurs histoires. En effet, l'un des souvenirs racontés par Dame Lionne dans *La Femme sans sépulture* reproduit presque à l'identique une scène vécue par Lla Rkia : une mère quêtant des nouvelles de son fils vient en compagnie de sa belle-sœur chercher auprès des femmes/devins des réponses. Lla Rkia et Dame Lionne usent de leurs dons pour accéder au monde de l'invisible. Elles se servent de techniques divinatoires différentes : Lla Lbia de la cartomancie, Lla Rkia de la capnomancie³.

*Tu lui as fait les cartes ? La ronda ? (...) –Bien sûr– c'était bien avant mon serment*⁴

*Un kanoun empli de braises ; (... la vieille dévidait des bribes de sourates, éparses, effilochées. (...). D'un coup, des fumées blanchâtres, puis presque vertes, s'élevèrent*⁵

Elles interprètent les signes reçus de la même manière:

¹ Anne Stamm, *Totémisme, résurrection, réincarnation, mort et métamorphose en Afrique noire*, [En ligne] http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/33826/ANM_2000_125.pdf?sequence=1 (p.129 consultée le 04 mars 2016).

² *Ibid.*, p.130.

³ Divination par la fumée.

⁴ *La Femme sans sépulture*, pp.110-111.

⁵ *Vaste est la prison*, p.180.

Non, ne t'inquiète pas pour lui !...Il est sur une route... Pas très loin de Verdun !¹

Ne t'inquiète pas pour lui ! (...) – Je le vois...Je le vois... (elle hésité, puis !)... je le vois s'avancer sur le chemin de Verdun !²

Ces deux « augures » apportent donc par leur présence une part de mysticisme à l'univers romanesque djébarien et assure la médiation entre les autres personnages et le monde caché. La voix de Dame Lionne, de même que celle de Lla Rkia, est attendue, recherchée, désirée, car elle est synonyme de connaissances inaccessibles aux personnes ordinaires. Elle évoque donc la voix des Sirènes puisqu'elle peut révéler ce qu'aucun homme ne peut savoir ; c'est une voix qui transperce les mondes, qui voyage entre « l'ici et l'ailleurs ». Lla Lbia, vaticinatrice et laveuse de mort se place aux frontières des mondes.

Cette faculté d'accéder à diverses sphères, elle la détient aussi quand il est question de la sphère temporelle, elle : « enjambe les temps, elle est mémoire pure. »³. En effet, Lla Lbia est ce lien physique entre passé, présent et futur :

Dame Lionne, dont le métier autrefois était de pressentir – de sentir, de voir parfois, (...) l'avenir, Dame Lionne n'a pas son pareil pour, au contraire, désormais faire revivre le passé !⁴

C'est en gardienne de mémoire qu'elle prend parole dans le roman. Elle est cette voix ancestrale qui perdure en dépit de l'écoulement du temps. Elle arrive certes à percevoir le futur, mais elle réanime aussi le passé et lui donne voix : « elle revit ce temps dans sa minutie, sa musique, sa durée réelle »⁵. Cette dame/mémoire renferme en elle une histoire qu'elle cherche à transmettre. Pour ce faire, l'arrivée d'Ulysse est propice aux révélations : « Elle souffle, Lla Lbia : long halètement. Vingt ans plus tard, tout revit, le tranchement du temps, et la peine, et son impatience... »⁶. Lla Lbia use de son chant mnésique pour raconter les fragments

¹ *La Femme sans sépulture*, p.111.

² *Vaste est la prison*, p.181.

³ *La Femme sans sépulture*, p.167.

⁴ *Ibid.*, p.166.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p.36.

qu'elle possède de l'histoire de son amie Zoulikha. Parfois sa voix « vacille »¹, d'autres elle est comme happée, absorbée par ses remémorations. Dame Lionne comprend que son chant, enfin écouté, est aussi une délivrance pour elle : « Que tout cela semble loin et pourtant, me faire ainsi parler d'elle, dans les détails, je t'assure, ô la petite, que c'est un baume sur ma peine ! »².

Lla Lbia est ce personnage qui introduit la mémoire dans la sphère du sacré et qui matérialise le rapport intrinsèque entre le passé et le futur. Évoluant entre les deux, elle sait que la reconstitution du passé est nécessaire à la réalisation du futur. Lla Lbia est une initiatrice mnésique qui éveille la mémoire des autres personnages. En racontant à Ulysse, mais aussi à Mina ce qu'elle garde du passé, elle inaugure une cérémonie qui laisse transparaître un cercle secret de transmission. Dame Lionne est sans aucun doute l'élément nécessaire à la réalisation de la quête du passé.

4- Ulysse est enfin là pour écouter:

« Je vous attendais (...) Je vous ai attendue des années et vous ne venez que maintenant ? »³, c'est ce reproche que fait Mina à l'étrangère. Ainsi, le retour d'Ulysse à Césarée est rapidement perçu comme un signe du destin qui annoncerait un changement viscéral dans la vie des Sirènes. Ces dernières peuvent enfin quitter le silence et faire entendre leur voix : elles sont prêtes à raconter. C'est bien ce qu'Ulysse entreprend de faire : écouter le chant qu'on lui confie. La narratrice/Ulysse regroupe alors les fragments qu'elle découvre, les réunit et s'implique à reconstituer l'histoire de Zoulikha. Elle ne demande qu'à écouter :

*(...) elle réécoute les paroles, par bribes éparses, de Zohra Oudai.*⁴

*(...) celle qui écoute, qui ne désire rien, qui attend.*⁵

¹ *Ibid.*, p.37.

² *Ibid.*, p.127.

³ *Ibid.*, pp.13-14.

⁴ *Ibid.*, p.80.

⁵ *Ibid.*, p.94.

Nous allons voir qu'Ulysse, initié à la voix des Sirènes, se place au cœur d'une catharsis collective. Il rejoint, contrairement à l'*Odyssee*, les Sirènes.

Jean Michel Vives, professeur en psychologie et psychopathologie, rappelle dans son article *La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud*¹ que la notion de catharsis a été introduite par Aristote dans sa *Poétique* :

*Et, en représentant la pitié et la frayeur, elle (la représentation) réalise une épuration (catharsis) de ce genre d'émotions.*²

Il suppose qu'il est question de cette faculté intéressante de transformer les sentiments désagréables en plaisir. J. M. Vives se penche sur les deux affects que cite Aristote : pitié et frayeur. Il avance comme postulat que ces deux émotions puisent leur puissance dans le fait qu'elles donnent lieu à l'identification : « ce qui arrive à mon semblable peut m'arriver »³. La catharsis devient alors ce mécanisme qui permet la transfiguration d'affects pénibles en plaisir. J.M. Vives rappelle aussi la conception technique de la catharsis chez Freud suite à sa publication des *Études sur l'hystérie*⁴. Pour Freud, elle serait liée à la manifestation dans le champ de la conscience d'un ensemble d'affects n'ayant pas été extériorisés et qui se trouvent par conséquent bloqués en raison de leur rapport avec un souvenir traumatique⁵. La catharsis naît alors d'un refoulement ébranlé par une situation nouvelle.

Dans *La Femme sans sépulture*, cette situation nouvelle est l'arrivée de la narratrice/Ulysse à Césarée. En s'intéressant à l'histoire de Zoulikha, elle réveille à la fois la douleur des femmes qui l'ont connue mais aussi leur appétence à raconter son histoire. Ainsi, ayant longtemps refoulé leurs souvenirs, leur douleur et leur tristesse, les Sirènes de Césarée cherchent désormais la délivrance. Ulysse en revenant sur le souvenir lésionnel de la perte de Zoulikha amorce l'abréaction :

¹ Jean-Michel Vives, *La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse*, [En ligne], 2010, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-22.htm>, (page consultée le 07 mars 2016), pp. 22-35.

² Aristote, *La Poétique, texte traduction, note*. (cité par Jean-Michel Vives, *ibid.*, p.23).

³ Jean-Michel Vives, p.25.

⁴ Sigmund Freud, Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie*, Paris : PUF, 2002, (1985).

⁵ Jean-Michel Vives, *La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud.*, *op.cit.*, p.26.

Elle, installée parmi nous, chacune des femmes, si longtemps muette, ou distraite, ou bavarde, mais avec des petits rien, des propos menus, chacune éprouve le besoin de s'alléger. S'alléger ? Parler de Zoulikha, faire qu'elle se meuve, ombre écorchée puis dépliée¹.

Elle comprend que tout l'espace que représente la ville est profondément imprégné du passé. Elle prend donc le rôle qu'on lui attribue et s'introduit dans le cercle de la transmission qui prend forme par à une sorte d'exorcisation du passé :

(...) cette voyageuse est revenue à Césarée. Elle ne demande rien. Elle écoute. Dans cette capitale déchuée, elle a compris que l'espace entier, (...), cet air, translucide, léger est plein ! Plein à exploser ! D'un passé qui ne s'est ni asséché ni tari.²

La catharsis commence lorsque la narratrice/Ulysse entre dans le processus d'identification. L'histoire de Zoulikha écartée de l'histoire officielle peut en réalité être l'histoire de toute femme privée d'une réelle existence dans la mémoire masculine : « tout cet espace au-dessus de nous, en chacune de nous (je parle des femmes, parce que les hommes, yeux et mémoire crevés, ils sont !) »³. C'est ce « nous » que tente de rejoindre enfin Ulysse revenue oubliée « des liens familiaux et même de la demeure paternelle »⁴. Ulysse accède par la catharsis des Sirènes au cercle intime de l'oralité : « Nous sommes entre nous, maintenant, murmure doucement celle qui redevient, pour une ultime fois, l'écouteuse »⁵. La douleur des Sirènes éprouvée suite à l'anamnèse déclenchée par Ulysse se transforme en plaisir libérateur. Nous retrouvons ainsi un élément du mythe des Sirènes : l'expérience sonore unique que procure leur chant.

L'une des flexibilités que l'on retrouve dans le roman de la rencontre d'Ulysse avec les Sirènes est l'engagement d'Ulysse à écouter leur chant sans artifice. Cette décision pourrait trouver une explication dans les deux affects évoqués par Aristote, la pitié et la frayeur, et leur rapport à l'identification : « ce qui

¹ *La Femme sans sépulture*, p.95.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.151.

arrive à mon semblable peut m'arriver ». Ulysse comprend que le poids du passé concerne non seulement les Sirènes mais elle aussi. La catharsis devient par conséquent la sienne ; il est question alors de sa propre libération :

N'est-ce pas une stratégie inconsciente pour, au bout de la chaîne, nous retrouver, nous qui écoutons, qui voyons précisément le fil de la narration se nouer, puis se dénouer, se tourner et se retourner... n'est-ce pas pour, à la fin, nous découvrir... libérées ? De quoi, sinon de l'ombre même du passé muet, immobile, une falaise au-dessus de notre tête... ¹

Ulysse se rend sur « l'île » des Sirènes pour une catharsis collective. « Elle » se voit initier à une expérience sensorielle à la fois douloureuse et salvatrice. Nous assistons alors à l'émergence de la voix féminine et à son inscription dans un cercle narratif singulier. Un espace de parole nouveau se crée amenant le groupe/femmes loin de la prison du silence. Ulysse réalise en même temps que les Sirènes l'importance de la transmission mnésique dans la libération du passé. Une initiation d'ordre personnel rejoint celle du collectif.

5- Où trouver Perséphone ? Initiation et métamorphose :

Les Sirènes ne sont pas les seules à s'inscrire dans l'espace de la parole pour raconter Zoulikha. Cette dernière, à travers quatre monologues, se voit accéder à son tour à la narration. Elle raconte alors ce que les autres personnages ignorent : son arrestation et son exécution ; sa mort introduira un voyage initiatique. En effet, plusieurs éléments initiatiques sont liés à Zoulikha et confirment son statut de néophyte qui suit une initiation. Nous allons relever les étapes de cette dernière et voir de quelle façon Zoulikha se métamorphose.

La première partie de l'initiation est la préparation et la séparation du reste des profanes. Ainsi, Zoulikha est emmenée dans un hélicoptère puis sous une tente loin des regards. Elle pénètre dans un lieu particulier qui initiera son corps à la torture. Elle subit un interrogatoire douloureux durant lequel son corps est martyrisé, accablé : « Sur chacun des morceaux de cette chair, ils s'acharnaient à

¹ *Ibid.*, p.142.

deux, à trois, avec fureur et froide détermination »¹. Cette étape est primordiale pour la suite du processus car elle représente l'épreuve que doit traverser la néophyte pour se défaire totalement de sa condition première.

La deuxième partie se rapporte à la mort symbolique. Toutefois, Assia Djebar l'introduit dans l'écriture de manière singulière. En effet, il est question d'abord d'une mort réelle que Zoulikha, elle-même, raconte. C'est de cette façon qu'elle fait référence à la mort et à Charon :

*Mon corps fait-il sieste ? Les corps femelles, qu'on croit abattus, étalent ainsi leur endormissement, au-delà de la ligne d'ombre, se saisissent par bourrasques de l'oubli, et de son vertige, dans l'attente les unes des autres, sur la barque du grand Nocher !*²

Nous tenons tout de même à parler de mort symbolique, car la mort réelle dont il est question dans le roman donne lieu à la mort initiatique qu'évoque Mircea Eliade dans ses travaux. Celle-ci est présente sous deux formes : ascension et retour à l'état embryonnaire. Nous verrons donc que c'est dans la verticalité que s'effectue le voyage initiatique de Zoulikha.

Commençons tout d'abord par l'ascension. Zoulikha, suite aux multiples blessures que son corps reçoit, perd la vie. Elle continue cependant à raconter ce qui suivra sa mort. Elle fait tout d'abord référence à une rupture de niveaux introduite par une ascension : elle quitte l'espace profane pour rejoindre l'espace sacré.

*(...) l'endroit de mon élévation*³.

*Comme si, (...), l'ange Gabrielle allait me soulever, me faire planer au-dessus de la foule de soldats agglutinés, m'incliner ensuite progressivement, scintillante sous les rayons solaires, au-dessus de la ville*⁴.

Le mouvement ascendant est introduit par la contemplation du Ciel : « chacun de mes pores face au ciel à contempler la lumière déversée, emplissant

¹ *Ibid.*, p.220.

² *Ibid.*, p.224.

³ *Ibid.*, p.71.

⁴ *Ibid.*, p.67.

l'immense coup céleste »¹. Mircea Eliade estime que la simple contemplation de la voute céleste entraîne souvent une réelle expérience religieuse. Il considère que les rites et mythes d'ascension occupent une place importante dans le monde du sacré² et que là où, par la voie d'une hiérophanie (manifestation du sacré), a eu lieu une rupture de niveaux, s'est effectuée également une ouverture par en haut (le monde divin)³. L'ascension devient alors le passage du monde d'en bas vers le monde d'en haut, de la Terre vers le Ciel.

Zoulikha parle de la torture qu'elle subit et de l'exposition de son corps. Son exécution est associée à une crucifixion symbolique:

(...) comme si, de cette ultime exposition devant tous (j'allais dire, cette crucifixion sans croix !), je n'avais pas bougé du cœur du douar, des décennies : une nuit entière, toutes les nuits. C'est comme si j'avais pourri au même endroit (...), sous un soleil immuable⁴.

Suivra donc son élévation qui l'introduit dans le monde céleste. En rejoignant le Ciel, elle expérimente la transcendance ; l'accès aux zones célestes ouvre la voie à l'éternité⁵. Ainsi, si l'initié, ici Zoulikha, accomplit son élévation, il acquiert une nouvelle situation dans le Cosmos : « Le Ciel révèle, par son propre mode d'être, la transcendance, la force, l'éternité. Il existe d'une façon absolue, parce qu'il est élevé, infini, éternel, puissant »⁶. L'ascension permet alors de goûter à l'éternité, elle offre la pérennité en tant que nouvel être né à l'esprit. Zoulikha, en accédant au monde caché, s'inscrit dans la sacralité :

Ainsi –rêve l'étrangère–Zoulikha l'héroïne flotte inexorablement, comme un oiseau aux larges ailes transparentes et diaprées, dans la mémoire de chaque femme ici⁷.

La mort ouvre à Zoulikha le passage vers les différents niveaux cosmiques ; Terre, Ciel, régions inférieures sont rendus communicants¹. La preuve en est que

¹ *Ibid.*, p.225.

² Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., p.111.

³ *Ibid.*, p.38.

⁴ *La Femme sans sépulture*, pp.223-224.

⁵ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., p.102.

⁶ *Ibid.*, p.103.

⁷ *La Femme sans sépulture*, p.141.

par la suite, elle effectue également un mouvement descendant du Ciel vers la Terre. Le deuxième déplacement vertical s'accomplit donc de manière descendante, dans un retour à la Terre/Mère archétypale, la *Terra Mater* : « qui enfante tous les êtres, les nourrit, puis en reçoit à nouveau le germe fécond »². Eliade envisage le retour à la Mère tellurique comme symbolisant un retour dans le ventre, un *regressus ad uterum*³. La mort symbolique de Zoulikha incarne aussi un retour à l'état embryonnaire au sein de la Terre/Mère.

C'est à ce moment précis de notre analyse que nous revenons à l'association Zoulikha/Perséphone. Ayant identifié les Sirènes et Ulysse, il nous restait à retrouver la figure de Perséphone dans le roman et c'est Zoulikha qui semblait répondre à nos attentes. Ayant été séparée de ses Sirènes par la mort, elle reproduit la séparation de Perséphone des siennes. Néanmoins, ce rapprochement nous semble plus pertinent dans le retour à la Mère tellurique que nous avons mentionné précédemment. En effet, si Zoulikha est destinée à retourner à la *Terra Mater*, nous y voyons également le retour de Perséphone auprès de sa mère Déméter. Considérée comme étant la déesse-mère, connue pour ses tribulations maternelles, Déméter personnifie la terre féconde et cultivée⁴. Nous allons donc nous intéresser au retour de Zoulikha/Perséphone auprès de Déméter/Terre-Mère.

Divers métaphores rapprochent Zoulikha de Déméter/Terre. Corps exposé au soleil, elle évoque une métamorphose en élément végétatif :

*J'ai pris racine là, à l'endroit, disent-ils de ma mort exposée*⁵.

*(...) mon corps, la deuxième journée, se met à s'ouvrir. Une sorte de rumeur, intérieure à sa chair, cherche comment se mêler aux odeurs du printemps déserté.*⁶

¹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., p.38.

² *Ibid.*, p.121.

³ *Ibid.*

⁴ F. Guirand, J. Schmidt, *Mythes et mythologies*, op.cit., pp.202-203.

⁵ *La Femme sans sépulture*, p.224.

⁶ *Ibid.*, p.226.

Lourde, je suis, et je l'étais davantage, non à cause de la douleur des sévices sous la tente, plutôt à la suite des heures ensoleillées qui m'avaient rendue bourdonnante et fertile, une plante grasse.¹

Le champ lexical de la végétation (racine, printemps, ensoleillement, fertilité, plante) démontre que la métamorphose de Zoulikha s'effectue dans sa réintroduction dans la terre nourricière perçue comme un retour dans le ventre maternel : Perséphone retrouve sa mère. Le temps et l'espace sont abolis, la sacralité pénètre Zoulikha :

Comme s'il n'y avait plus jamais, pour moi, de nuit : le temps, l'espace, les courbes autour de mon corps refusant de pourrir, ou de s'émietter, tout n'était que lumière blanche².

Elle quitte donc son enveloppe charnelle pour accéder à une nouvelle forme d'existence. La mort symbolique ayant eu lieu, la renaissance peut se faire. La *Terra Mera* devient la matrice d'une résurrection : « c'est aussi de la Terre que les hommes renaîtront, comme le fait annuellement la végétation »³.

La troisième étape de l'initiation peut commencer: Zoulikha connaît une renaissance. Cette dernière est alors introduite par une sorte de chant rituel. En effet, la voix d'une femme s'élève pour accompagner son initiation : « La plainte scandée de l'inconnue ne semble pas, oh non, un chant des morts : légère, tressautante, presque aigue parfois, de celles qui annoncent la bienvenue »⁴. Zoulikha rejoint le Cosmos pour retrouver une place dans le monde profane mais en tant qu'être sacralisé :

(...) cette chanteuse, en l'honneur de mon corps qui s'enveloppe de sa vibration à elle (...) se décidait peut être, par le jaillissement de sa voix si pure, à me placer dorénavant chez les vivants⁵.

Perséphone/Zoulikha quitte par conséquent la prison chtonienne imposée par Hadès/Mort pour retrouver sa liberté et reprendre sa place dans le monde des

¹ *Ibid.*, p.228.

² *Ibid.*, p.225.

³ Michel Cazenave, *Encyclopédie des symboles, Astrologie/cabales/mythes/nombres/alchimie/divinités et croyances/héros et légendes*, op.cit., p.673.

⁴ *La Femme sans sépulture*, p.227.

⁵ *Ibid.*, p.227.

hommes : « Une seule femme s'est vraiment envolée : et c'est ta mère, ô Mina, c'est Zoulikha »¹ ; elle effectue un retour. Son initiation s'achève et lui apporte une existence nouvelle dans le Cosmos. Son voyage accompli, elle est désormais imprégnée de sacralité : Zoulikha n'est plus une femme ordinaire, c'est un être mythique : « L'évènement historique en lui-même, quelle qu'en soit l'importance, ne tient pas dans la mémoire populaire et son souvenir n'enflamme l'imagination poétique que dans la mesure où cet évènement historique se rapproche d'un modèle mythique² ».

La littérature confère à ce personnage issu de l'Histoire une dimension nouvelle et une signification qui n'ont plus que des « liens distendus avec la réalité du passé³ ».

L'écriture, dans *La Femme sans sépulture*, rejoint par conséquent l'initiation pour transcrire la voix et la fixer mais aussi pour accorder à Zoulikha une place particulière. Celle qui a été privée de sépulture a désormais un tombeau littéraire. Les Sirènes peuvent enfin trouver la paix, car Perséphone leur est rendue. Nous retrouvons dans *La Femme sans sépulture* l'un des motifs les plus caractéristiques de l'écriture djébarienne : la femme-voix :

Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous, dans toutes les gynécées les traditionnels et ceux des HLM. Parler entre nous et regarder

Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons !...La femme-regard et la femme-voix⁴.

¹ *Ibid.*, p.119.

² M. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, *op.cit.*, p.58

³ *Ibid.*

⁴ *Femmes d'Alger dans leur appartement*, p. 127-128.

Choisir le mythe des Sirènes, c'est opter pour un mythe initiatique : celui d'une initiation à la connaissance et à la prise de parole. Les différents personnages font l'expérience d'un changement de leurs statuts existentiels et leurs voix se manifestent sous diverses formes. Zohra Oudai introduit la voix de la sagesse et dynamise la voix des autres personnages. Hania incarne la voix pathologique qui se dérobe au contrôle du sujet et laisse transparaître un mal profond qu'il faut exorciser. Dame Lionne symbolise la voix mnésique qui traverse les époques et voyage dans le temps. Mina représente la voix silencieuse, frustrée qui se découvre une envie progressive de délivrance. Enfin, ces différentes voix n'émergent qu'en présence d'un élu, la narratrice, qui devient le catalyseur et le témoin du chant des Sirènes.

Conclusion :

À travers des espaces initiatiques et le mythe des Sirènes, l'écriture djébarienne fait le récit d'une quête, celle de l'existence féminine. Corps, voix et voie, Assia Djebar fait appel à la mémoire des femmes pour offrir à celle-ci un espace de visibilité et de fixation. Les personnages narrateurs djébariens, en nouvel Ulysse, s'appliquent à rassembler les fragments mnésiques que recèlent les femmes/personnages longtemps condamnées au silence. Libérées des chaînes d'un mutisme imposé, elles se placent alors au cœur d'une catharsis collective, d'une exorcisation vocalique.

Chapitre 3 : Retour aux origines et mythe de l'éternel retour :

En relevant la dimension mythique des textes de notre corpus, nous avons constaté l'émergence d'un parcours initiatique. Que le voyage ait été physique, temporel ou spirituel, nous avons observé un changement du statut ontologique des différents personnages dans leur expérimentation du cheminement initiatique. Nous pouvons désormais établir un lien entre le voyage et la quête dans l'écriture d'Assia Djebar et de Salim Bachi. En effet, Simone Vierne, professeur émérite de littérature française, dans son article « Des romans du Graal aux romans de Jules Verne : surgissements et éclipses du mythe de la Quête »¹, distingue le voyage ordinaire du voyage-quête. Elle précise que la quête entraîne le voyageur dans une autre recherche que celle de l'étrange et de l'exotique :

Le voyage conçu comme une quête a un but, qui va au-delà du dépaysement, même si le voyageur n'est pas toujours conscient : il s'agit pour lui de transcender l'humaine condition, en touchant comme Ulysse aux portes de la mort, ou comme Énée en descendant aux Enfers, et d'en ressortir autre, selon un schème initiatique bien connu².

Le voyage, comme nous avons pu le constater, n'étant pas dans notre corpus réductible à l'exploration simple, nous pensons qu'il est impulsé par une quête profonde. La nécessité d'un retour aux origines devient alors le réel enjeu d'une écriture dans un espace problématique marqué par l'instabilité et l'aliénation. Comme le dit Magali Pettiti dans son article « Quête identitaire : processus initiatique et dimension mythique »³, il est question d'un retour à la fois individuel et collectif. On parle alors d'un retour dans le passé individuel à travers les souvenirs d'enfance pour passer ensuite à un retour historique sur des événements dramatiques ayant marqué la société. Les deux entrent en interaction pour annoncer une quête qui va de l'individu à la nation et de la nation à l'individu. L'inscription

¹ Simone Vierne, « Des romans du Graal aux romans de Jules Verne : surgissements et éclipses du mythe de la Quête ». [En ligne], Loxias, Loxias 2 (janv. 2004), mis en ligne le 15 janvier 2004. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=912>, (consulté le 10 mars 2014).

² *Ibid.*, p.4.

³ Magali Pettiti, « Quête identitaire : processus initiatique et dimension mythique » [en ligne], Loxias 5, mise en ligne le 15 juin 2004, disponible sur : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=47>, consulté le 15 février 2017, p.8-9.

de cette quête dans un contexte à la fois social et historique dénote un véritable questionnement de la part des protagonistes obligés de composer avec un monde fragmenté qu'ils essaient tant bien que mal de reconstituer.

1-Le mythe de l'éternel retour :

Nous posons conséquemment comme postulat que les textes de notre corpus expriment une certaine nostalgie des origines renforcée par la présence symbolico-mythique. Que les auteurs aient recours aux mythes anciens ou à des éléments à forte charge symbolique, l'idée d'un retour ou d'une tentative de retour aux sources émergent des différents romans. Nous avons vu dans l'analyse hypertextuelle que des narrateurs/personnages reviennent, par choix ou par obligation, dans la ville d'origine. Toutefois, leur voyage ne se rapporte pas selon nous à un retour simple mais à un éternel retour. Pour comprendre notre approche de l'éternel retour, nous allons nous référer à Friedrich Nietzsche et à Mircea Eliade ; deux mondes que nous allons tenter de concilier.

Pour aborder la vision nietzschéenne de l'éternel retour, nous allons exploiter *Nietzsche et l'éternel retour*¹ de l'écrivain chilien Miguel Serrano et *Ainsi parlait Zarathoustra*² de Nietzsche. L'éternel retour est présenté par Nietzsche comme une doctrine, une pensée considérée par le philosophe lui-même comme révélation : « cette doctrine n'avait rien à voir, ni avec la métempsycose, la réincarnation, ni avec le dogme de la résurrection de la chair, même si on pouvait commettre l'erreur de les y relier³ ».

Selon Nietzsche, la quantité de force à l'œuvre dans l'univers est certes incalculable mais n'est pas infinie, elle est déterminée. De son côté, le temps dans lequel elle évolue est indéfini, c'est pourquoi le philosophe croit qu'elle a pu connaître tous les modes de réalisation possibles. Dès lors, ce qui reste ce sont des développements momentanés, des répétitions sans fin:

¹ Miguel Serrano, *Nietzsche et l'éternel retour*, traduit de l'espagnol par Bruno Dietsch. [En ligne], Hélette, éd. Jean Curutchet, 1999, disponible sur : <http://documentos.morula.com.mx/wp-content/uploads/2014/08/NIETZSCHE-ET-LETERNEL-RETOUR.pdf>, (consulté le 05 mars 2015).

² Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*. Traduction de l'allemand par Maurice Betz, présenté par Henri Thomas, Paris : Le livre de poche, coll. « nrf », 1963.

³ Nietzsche cité par Miguel Serrano, *Nietzsche et l'éternel retour*, *ibid.*, p.12.

[...] ce que cette force produit et ce qui naît d'elle, et ainsi de suite dans le futur et dans le passé, tout cela a déjà existé un nombre infini de fois, dans la mesure où l'ensemble de toutes les forces reproduit évolutions.¹

Autrement dit, la quantité de force n'est plus perçue comme infinie, ce qui l'est, c'est sa réactualisation : « La force est éternellement active, mais elle ne crée pas nécessairement un nombre infini de choses ; elle peut se répéter : telle est ma conclusion² ». L'activité de cette force est donc éternelle et s'inscrit dans l'univers sous forme de cercle : « un nombre déterminé de variations qui se répètent sans cesse ; l'activité est éternelle ; le nombre de produits et de systèmes de forces est fini³ ». La circularité devient une loi primordiale : « une nécessité aveugle, sans aucune sorte de finalité formelle, éthique ou esthétique⁴ ». Nietzsche pense que tout est répétition, tout événement a déjà eu lieu puisque le temps a déjà duré une éternité : « tout a déjà existé un nombre infini de fois⁵ ». Le cycle de la vie serait éternel ; l'existence incarnerait une roue qui tourne à l'infini. Rien ne perdure mais tout recommence :

Tout meurt, tout refleurit, le cycle de l'existence se poursuit éternellement. Tout se brise, tout s'assemble à nouveau ; éternellement se bâtit le même édifice de l'existence. Tout se sépare, tout se salue de nouveau ; l'anneau de l'existence se reste éternellement fidèle à lui-même. À chaque moment commence l'existence ; autour de chaque ici se déploie la sphère là-bas. Le centre est partout. Le sentier de l'éternité est tortueux⁶.

Dans *Nietzsche*, Gilles Deleuze pense que la philosophie nietzschéenne n'oppose pas l'Être au devenir et l'Un au multiple. Il soutient que ceux-ci ne perdent pas leur sens à travers le retour mais en acquiert un nouveau⁷. Ainsi, l'éternel retour ne serait pas un retour du/au Même, c'est le retour qui est le même

¹ *Ibid.*, p.15.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.16.

⁴ *Ibid.*, p.17.

⁵ *Ibid.*, p.16.

⁶ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op.cit.*, p.256.

⁷ Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Paris, PUF, 1965, p.18.

et non le devenir¹. Par ailleurs, l'éternel retour serait sélectif et expulserait de l'Être ce qui est négatif. Il provoque une transmutation radicale de l'homme :

L'éternel Retour est la Répétition ; mais c'est la Répétition qui sélectionne, la Répétition qui sauve. Prodigieux secret d'une répétition libératrice et sélectionnante².

Pour Nietzsche, l'homme n'est pas un but mais un pont, il est « un passage et un déclin ». En ce sens, il n'est rien de fixe ou d'arrêté mais fait l'objet d'une évolution : il est sujet à changement. L'homme doit être surmonté et c'est pour cela que Nietzsche conçoit l'existence du « Surhomme » :

[...] le Surhomme ; ce nouvel être qui devra être créé par une mutation (que l'homme présuppose), au moyen d'une Grande Idée qui «mette à contribution des forces, qui auparavant étaient employées à d'autres fins ; mais sans créer de forces nouvelles »³.

Eliade, quant à lui, considère que du moment où il y a irruption du mythique, le temps profane est suspendu. La présence des mythes ou des particules mythiques implique par conséquent une association avec un modèle archétypal, voire une imitation de celui-ci qui s'impose alors comme précédent mythique. L'image du cercle émerge et introduit l'idée du mouvement et du changement d'ordre et de niveau. Carl Gustave Jung considère que la circularité est assurément liée au temps et pourrait même incarner l'éternité. Le cercle serait donc représentatif de l'infini qui caractérise l'éternel retour :

Du cercle et de l'idée du temps est née la représentation de la roue, qui en dérive et qui suggère l'image du cycle correspondant à l'idée d'une période de temps (étymologiquement, l'hébreu rattache la roue, qui est circulaire, à la racine tourner, de même la génération humaine à la racine se mouvoir en rond). Le symbolisme du cercle recouvre celui de l'éternité ou des perpétuels recommencements.⁴

¹ *Ibid.*, p.36.

² *Ibid.*, p.40.

³ Nietzsche cité par Miguel Serrano, *Nietzsche et l'éternel retour*, *op.cit.*, p.25.

⁴ Carl Gustave Jung, cité dans Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p.194.

Les personnages se voient accéder à une dimension nouvelle:

*[...] par cette imitation, l'homme est projeté à l'époque mythique où les archétypes ont été pour la première fois révélés [...], il y a abolition implicite du temps profane, de la durée, de « l'histoire ».*¹

Cette projection dans le temps mythique transforme l'évènement historique en fait mythique et l'homme devient contemporain à l'*illud tempus* « où le Monde était venu pour la première fois à l'existence² ». Il entre alors dans une cyclicité de naissance et de renaissance : « il naissait de nouveau, il recommençait son existence avec la réserve de force vitale *intacte*, telle qu'elle était au moment de sa naissance³ ».

L'éternel retour concerne alors la réactualisation du modèle mythique et le retour de l'homme vers le centre :

*Cette répétition consciente de gestes paradigmatiques déterminés trahit une ontologie originale. Le produit de la Nature, l'objet façonné par l'industrie de l'homme ne trouvent leur réalité, leur identité que dans la mesure exclusive où il reprend une action primordiale.*⁴

Néanmoins, cette quête du centre n'est pas des plus faciles car elle touche à l'une des zones les plus sacrées qui puissent exister. Cela explique le rapport qu'il y a entre le centre et l'initiation. En survivant aux obstacles qu'il rencontre, le néophyte passe d'un état d'existence profane, illusoire et éphémère à une existence réelle, durable et efficace⁵. Dans ce contexte, l'espace-ville que nous avons analysé est étroitement lié à ce Centre. Les personnages des différents romans ne peuvent s'en détacher et sont d'une façon ou d'une autre absorbés par la ville. Selon Gilbert Durand : « Si la notion de centre intègre rapidement les éléments mâles, il est important de souligner ses infrastructures obstétricales et gynécologiques : le centre est nombril, omphalos, du monde⁶ ». Le retour au centre est indispensable car il s'agit du lieu où l'homme rompt avec la sensation de perte qui l'habite quand il s'en

¹ M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, op.cit., p. 50.

² *Idem*, *Le sacré et le profane*, op.cit., p.73.

³ *Ibid.*

⁴ *Idem*, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, op.cit., p.16.

⁵ *Ibid.*, p.31.

⁶ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 281.

éloigne ; le centre est le retour à l'ordre. Toutefois, ce n'est pas le retour au Même, le retour du Même.

Nous allons maintenant revenir encore une fois à Ulysse car s'il y a bien un modèle archétypal qui irradie des différents romans c'est bien celui de ce héros de l'errance.

2-Du retour à la nostalgie ou la nostalgie du retour :

Qui mieux qu'Ulysse pourrait illustrer le mieux le rapport délicat qu'entretient l'Être avec le Centre ? Exilé de son Ithaque, il ne peut y retourner qu'après vingt ans d'errance. Il refuse tout ce que les dieux et les hommes lui proposent pour retrouver ce qu'il considérait comme son « paradis perdu ». Tout son voyage est marqué du sceau de la nostalgie. Dans *Ulysse, Odyssée d'un personnage d'Ulysse à Joyce*, Corinne Jouanno, s'intéresse à l'approche que fait l'écrivain Milan Kundera du héros ithacien dans ses écrits. Ainsi, dans *L'ignorance*, il le qualifie du « plus grand nostalgique » au point de considérer l'épopée homérique comme « fondatrice de la nostalgie »¹ :

*Entre la dolce vita à l'étranger et le retour risqué à la maison, il choisit le retour. À l'exploration passionnée de l'inconnu (l'aventure), il préfère l'apothéose du connu (le retour). À l'infini (car l'aventure ne prétend jamais finir), il préfère la fin (car le retour et la réconciliation avec la finitude de la vie).*²

Kundera envisage la nostalgie comme étant l'élément moteur du périple d'Ulysse et non la mémoire :

*Plus Ulysse languissait, plus il oubliait. Car la nostalgie n'intensifie pas l'activité de la mémoire, elle n'éveille pas de souvenirs, elle se suffit à elle-même, à sa propre émotion, tout absorbée qu'elle est par sa seule souffrance*³.

¹ Milan Kundera, *L'ignorance*, p.12, (citée par Corinne Jouanno, *Ulysse, Odyssée d'un personnage d'Ulysse à Joyce*, Paris, Ellipses, 2013, p.412).

² Milan Kundera, *L'ignorance*, p.13, (citée par Corinne Jouanno, *Ulysse, Odyssée d'un personnage d'Ulysse à Joyce*, *ibid.*, p.412).

³ Milan Kundera, *L'ignorance*, p.42, (citée par Corinne Jouanno, *Ulysse, Odyssée d'un personnage d'Ulysse à Joyce*, *ibid.*, p.413).

Pourtant le retour d'Ulysse même s'il s'accomplit reste lié à un sentiment d'échec et de désillusion. En effet, lui qui doit surmonter tant d'épreuves pour retrouver les siens, n'est au final reconnu par personne. Nous allons voir dans la réaction de son épouse Pénélope et de son père Laerte la preuve que l'Ulysse qui revient après tant d'année d'absence n'est plus en rien ce qu'il était au point de devoir prouver son identité aux personnes les plus proches. Ce qui rejoindrait la conception nietzschéenne du retour : il ne peut être celui du Même, le voyage change profondément l'homme.

Ainsi Pénélope, avertie par la nourrice Eurycle du retour de son mari, ne croit pas à la nouvelle. Elle descend de sa chambre, entre dans la pièce où elle est censée le rejoindre mais reste éloignée de lui :

Son cœur agitait mille pensées diverses. [...] Le héros se tenait assis contre une haute colonne, les yeux baissés, attendant que sa vaillante épouse lui adressât la parole, une fois qu'elle l'aurait aperçu de ses yeux. Mais elle se tint longtemps silencieuse, car la stupeur s'était emparée de son cœur. Tantôt le regardant en face, elle cherchait à le dévisager ; tantôt elle le méconnaissant sous les méchants haillons qu'il avait sur le corps¹.

Télémaque interroge alors sa mère sur sa longue hésitation et Pénélope lui répond :

Mon enfant, mon cœur est engourdi au fond de ma poitrine ; je ne puis, ni prononcer un mot, ni lui poser une interrogation, ni le regarder tout droit en plein visage. Si vraiment c'est Ulysse, et si c'est lui qui revient au foyer, nous nous reconnaitrons aisément l'un et l'autre, car il est entre nous des signes secrets que nous savons tous deux et qu'ignorent les autres².

Elle attend donc d'Ulysse la preuve de son identité, ce qui confirme le fait que seule, elle n'arrive pas à l'identifier.

¹ Homère, l'*Odyssée*, Jean Marc Rochette, *op.cit.*, p. 337.

² *Ibid.*, p. 338.

Laerte est à son tour incapable de reconnaître, sans aide, son propre fils qui se tient pourtant devant lui:

-Étranger, tu es bien arrivé dans la contrée que tu demandes, [...]

-C'est moi qui suis, mon père, celui dont tu t'informes, et je suis revenu après vingt ans d'absence, dans la terre de mes pères [...].

-Si tu es Ulysse et si tu es mon fils revenu dans Ithaque, donne-moi sur l'heure un signe irrécusable, qui puisse me convaincre¹.

L'Ulysse qui retrouve Ithaque n'est donc plus identique à l'Ulysse qui part pour Troie quelques années auparavant, ce qui confirme la transmutation que son expérience de l'éternel retour introduit. Toutefois, c'est vers l'aliénation telle que la définit M. Kundera qu'il évolue :

On pense toujours à la double nostalgie [...]; mais ce qui est pire, c'est la douleur de l'aliénation [...], le processus durant lequel ce qui nous a été proche est devenu étranger. [...] seul le retour au pays natal après une longue absence peut dévoiler l'étrangeté substantielle du monde et de l'existence².

Tout porte à croire qu'en réalité, c'est l'errance qui permettait à Ulysse de conserver son identité initiale : celle du roi aimé et attendu à Ithaque. Son retour accompli, il doit en réalité faire face à un sentiment inquiétant : celui d'un morcellement l'envahissant peu à peu. Ulysse a changé tout au long de sa traversée : de roi ithacien, il est devenu un voyageur errant et du voyageur errant, il est redevenu le roi ithacien. Par conséquent, il lui est impossible de retrouver le paradis perdu auquel il n'a cessé de penser durant son voyage. La raison en est que le héros connaît un malaise identitaire : « une fracture intérieure née de la coexistence en lui du même et de l'autre³ ».

¹ Homère, *l'Odyssée*, Jean Marc Rochette, *op.cit.*, p. 355.

² Milan Kundera, *Les testaments trahis*, p.115, (citée par Corinne Jouanno, *Ulysse, Odyssée d'un personnage d'Ulysse à Joyce*, *op.cit.*, p.412).

³ Corinne Jouanno, *Ulysse, Odyssée d'un personnage d'Ulysse à Joyce*, *op.cit.*, p.417.

Si nous revenons une nouvelle fois vers Ulysse, c'est parce qu'au terme de notre analyse, nous avons conclu que c'est son mythe qui irradie le plus l'écriture d'Assia Djebar et de Salim Bachi ; il est alors présent à plusieurs niveaux. Archétype du voyageur, il est également celui de l'homme exilé qui tente par tous les moyens le retour. Les deux auteurs de notre corpus usent par conséquent des motifs du retour et de l'errance et en font des éléments constitutifs de leurs univers scripturaux. À travers l'irradiation qu'introduit le mythe d'Ulysse, ils reviennent sur l'expérience particulière que suscite la séparation du centre mais aussi sur celle de l'exil extérieur et intérieur.

Les différents personnages des romans étudiés effectuent tous à un moment ou à un autre une tentative de retour dans le pays-mère, la ville matricielle. Celle-ci incarne alors ce que Mircea Eliade nomme l'*imago mundi*/l'image du Monde. Que cela soit par un retour physique ou mnésique, ils réactualisent le mythe d'Ulysse et éprouvent sa nostalgie. La quête des origines dynamise dès lors leur cheminement mais laisse transparaitre une certaine extranéité vis-à-vis du centre.

La Femme sans sépulture est l'un des romans les plus imprégnés du motif du retour. La narratrice revient dans sa ville natale et découvre le cercle d'oralité des femmes de Césarée ; son retour est à la fois spatial et temporel. Toutefois, il ne permet pas au Un de s'insérer dans le Collectif mais de l'approcher seulement. En effet, celle qu'on appelait « l'étrangère » à son arrivée, demeure jusqu'à la fin étrangère et « autre¹ ». En dépit du chemin parcouru, elle ne peut réellement atteindre le centre et reste écartée de lui. Il est vrai qu'elle est reconnue par les femmes de Césarée comme étant leur semblable mais n'arrive pas à être l'une des leurs : elle ressemble aux Sirènes mais n'en est pas une. Celle qu'on nommera « l'interlocutrice, l'invitée², l'autre, l'amie³, la quêteuse⁴, etc. », ne sera à aucun moment réellement nommée au cours de son voyage : elle reste à l'évidence sans nom. Elle est cet Ulysse aux prises avec un malaise qui réunit le même et l'autre.

¹ *La Femme sans sépulture*, p.89.

² *Ibid.*, p.87.

³ *Ibid.*, p.90.

⁴ *Ibid.*, p.165.

Nulle part dans la maison de mon père laisse transparaître aussi un retour mais de nature temporelle qui permet à la narratrice de retracer son vécu, de tenter « de ramener un lointain passé¹ ». On découvre alors que son sentiment d'altérité existe depuis sa tendre enfance et témoigne d'une extranéité vis-à-vis du centre : « j'en reviens à ce moi d'autrefois, dissipé, qui ressuscite dans ma mémoire² ». L'écriture devient dès lors un voyage ontologique qui amène la narratrice vers ses origines dans une tentative de réinscription du moi ; la forme du cercle s'impose :

Cercles de soie ou de soi ? Ou sur soi – peau vivante qui s'efface peu à peu, sous ces tatouages, ces griffures ? [...]

Se dire à soi-même adieu.

Le cercle que ce texte déroule est remier pas dans l'entreprise.

Alors que s'est imposée à moi cette figure géométrique, je découvre soudain qu'il y en aura au moins trois... Comme les cycles du papillon qui va rompre sa nuit à l'intérieur du cocon³.

Ses errances du jour persistaient ; elle gardait leur dessin de cercles vagues, improvisés, elle gardait leur dessin de lumière intarissable. Mais elle revenait désormais au même point de départ : ce lit à deux, ce corps d'homme⁴.

Chez Assia Djébar, le retour est un motif récurrent et est lié au Destin: « Revenue d'émigration, j'ai choisi de me réfugier chez ma tante qui trônait autrefois dans ma ville d'enfance. [...] Tu reviens à ta sève, n'est-ce pas écrit ?⁵ ».

Les romans de Salim Bachi soulignent également cette présence constante du motif du retour. D'ailleurs, l'auteur fait explicitement référence à l'éternel retour nietzschéen dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin* : « Ah ! Le beau laïus sur l'Afrique et l'Homme immobile. Le retour du même, l'éternel retour. Un peu de Nietzsche mal digéré, beaucoup de connerie⁶ ». Cyrtha et Carthago imposent à leurs habitants un mouvement centrifuge et centripète qui les condamne à un double mouvement d'extraction et de réinsertion. Hocine tente d'échapper à l'espace urbain

¹ *Nulle part dans la maison de mon père*, p.471.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, pp.471-472.

⁴ *Femmes d'Alger dans leur appartement*, p.94.

⁵ *Ombre sultane*, p.113.

⁶ *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, p.237.

mais finit par retourner chez lui ; néanmoins, le voyage que lui a imposé la ville l'a transmué et il n'est plus le même qu'avant. La preuve en est que sa famille ne le reconnaît pas et le prend pour un terroriste ; on essaie même de l'abattre. Sindbad effectue une traversée qui l'entraîne loin de Carthago mais tout son être n'est habité que par cette ville et son esprit échoue à s'en détacher ; son retour à Carthago est inéluctable. La nostalgie qu'éprouvent les protagonistes pour leurs villes est problématique parce que l'espace urbain représente aussi le Mal qu'il essaie de distancer. L'identité est mise sous des tensions existentielles forçant le moi à se fragmenter, à se démultiplier pour récupérer son unité.

Chez les deux auteurs, l'écriture révèle un rapport fort complexe au Centre.

3-L'identité au cœur et hors du centre

C. G. Jung considère qu'en s'éloignant du centre, tout se fractionne et se multiplie, alors qu'en s'en rapprochant tout s'unifie : « Au centre même, leur unité est parfaite ; si elles s'en écartent un peu, elles se distinguent un peu ; si elles s'en séparent davantage, elles se distinguent davantage. »¹. Ainsi, l'homme en parcourant le monde se fragmente et sombre dans l'errance ; il devient un être erratique. Sa quête du Centre est animée par un désir impérieux de regrouper ses fragments épars, de les réunir à nouveau pour que l'Être retrouve son état originel de complétude. Nous pensons que la reconquête du centre dans les romans de notre corpus s'achève sur une fausse note, sur un échec. Cela est certainement dû à la fraction identitaire que connaissent les personnages durant leur expérience vitatique. Tout comme Ulysse, leur identité n'est plus la même qu'au début de leur voyage, ce qui donne naissance à un sentiment d'altérité alimenté par une rupture de repères.

Ce constat rejoint la perception nouvelle qu'apporte le sociologue Ervin Goffman concernant l'identité. Il avance la possibilité que l'individu, dans un désir adaptatif, puisse embrasser des identités différentes en fonction des situations qu'il rencontre dans sa vie². Il considère que le consensus social ne s'effectue qu'au moyen de la pluralité identitaire. Ses travaux ont permis d'envisager désormais

¹ Carl Gustave Jung, cité dans Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p.191.

² Ervin Goffman, *Stigmate*, (cité par B. Taâlibi, *L'identité au Maghreb*, op.cit., pp.23-24).

l'identité dans sa pluralité et de réfuter l'existence d'une identité substantielle et unique « enserrée dans des contours immuables »¹. L'anthropologue Claude Lévi-Strauss, en observant les rapports identitaires dans les sociétés primitives, constate quant à lui l'inexistence d'une « essence immuable de l'identité », mais atteste d'un « morcellement » qui rentre dans un système combinatoire regroupant plusieurs éléments². Ce dernier a pour rôle d'assurer « un sentiment d'unité, de stabilité et de permanence »³ dans un monde marqué par la discontinuité et le changement. La fragmentation identitaire devient le seul chemin à emprunter pour un individu expérimentant l'éclatement spatio-temporel.

Le voyage chez Assia Djebar et Salim Bachi s'avère être réellement de nature erratique. Non seulement ils choisissent Ulysse comme modèle-souverain pour leurs personnages, mais en plus ils optent pour une flexibilité du mythe qui complexifiera encore plus le parcours viatique : l'absence du guide initiatique. En effet, si le roi ithacien a bien retrouvé sa patrie et a survécu à son voyage, c'est incontestablement grâce à une aide extérieure : la déesse Athéna, Circé, Thirésias, etc. L'Ulysse réactualisé par nos deux auteurs est seul face à macrocosme aliénant. La problématique de l'identité réside dès lors dans le rapport fort délicat qu'entretient un sujet livré à lui-même avec le monde qui l'entoure mais aussi avec soi-même :

Les personnages des mythes modernisés sont des héros en révolte, en fuite, en errance dans un monde qui a perdu ses valeurs. Ce sont carrément des antihéros qui se meuvent dans un monde éclaté, à l'envers ou dépourvu de sens : le lieu où le mythe s'accomplit est décrit négativement, le mythe est inversé, les points de vue divergent de ceux du mythe originel.⁴

Le retour vers le Centre est chez Assia Djebar et Salim Bachi incomplet, inachevé : « l'esprit a perdu sa patrie géométrique et l'âme flotte⁵ ». C'est pourquoi, nous en avons conclu que les deux auteurs ne procèdent pas réellement dans leurs

¹ *Ibid.* p.24.

² Claude Lévi-Strauss, *L'identité*, (1 cité par B. Taâlbi, *ibid.*, p.24).

³ Ben Meziane Taâlbi, *L'identité au Maghreb. L'errance*, *op. cit.*, p.24.

⁴ Pierre Brunel, *Métamorphose du mythe*, p.59-60

⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p.197.

écritures à la mise en texte de la circularité mais à celle de la spiralisation de l'être. Gaston Bachelard considère que dans l'être: « tout est circuit, tout est détour, retour, discours, tout est chapelet de séjours, tout est refrain de couplets sans fin¹ ». L'être est alors perçu comme une condensation qui s'éparpille en éclatant et une dispersion qui se retire vers un centre². C'est la spirale qui incarne le mieux la forme qu'il acquiert : « Et quelle spirale que l'être de l'homme ! Dans cette spirale que de dynamismes qui s'inversent ! On ne sait plus tout de suite si l'on court au centre ou si l'on s'évade³ ».

[...] l'être spiral, qui se désigne extérieurement comme un centre bien investi, jamais n'atteindra son centre. L'être de l'homme est un être défixé. [...] On n'est jamais sûr de le trouver ou de le retrouver solide en approchant d'un centre d'être. Et si c'est l'être de l'homme qu'on veut déterminer, on n'est jamais sûr d'être plus près de soi en « rentrant » en soi-même, en allant vers le centre de la spirale ; souvent, c'est au cœur de l'être que l'être est errance⁴ »

C'est cet état de spiralisation qui caractérise les personnages de notre corpus et qui est à l'origine de leur voyage ontologique.

Un dernier point conclura notre travail : le rapport spiral au centre dévoile toute la complexité que représente l'écriture pour Assia Djebar et Salim Bachi. En effet, nous avons pu constater dans l'analyse paratextuelle les résonances autobiographiques émanant de leurs univers scripturaux. Nous avons pu également voir à travers la sphère onirique que le voyage ne se limitait pas pour eux au monde extérieur, à l'espace du « dehors » mais qu'il concernait aussi et surtout l'espace intérieur, celui du « dedans ». À présent, nous pouvons en déduire que l'écriture est elle-même un voyage à part entière pour les deux auteurs. Elle leur permet de se livrer par fragments, d'aller à la recherche de leur propre substance. Elle est une exploration des régions profondes et permet de questionner l'inconnu qui se situe en

¹ *Ibid.*, p.193.

² *Ibid.*, p.196.

³ *Ibid.*, p.193.

⁴ *Ibid.*, p.194.

soi. En d'autres termes, elle est de nature initiatique, un *descensus ad inferos* « une descente dans les régions sombres, souterraines » de l'être et de la psyché humaine¹.

Par l'intermédiaire du texte, par l'invocation des trésors immémoriaux que sont les mythes et les symboles, par le réinvestissement l'Histoire, l'écriture devient un voyage qui permet au moi de se fixer dans un espace qu'il tente de s'approprier, de retenir le temps qui tente de lui fuir. Mais tout espace implique une rupture engendrée par la rencontre avec l'autre/Autre qui ne peut que foncièrement nous métamorphoser. N'est-ce pas là la finalité du voyage initiatique, devenir autre au bout de la traversée, renaître en homme nouveau? L'écriture chez Assia Djebar et Salim Bachi transcrite donc bel est bien un retour, mais c'est celui qu'effectue un moi transfiguré vers un centre qui ne lui appartient plus. Tout comme pour Ulysse, la sphère viatique est dynamisée par une quête nouvelle, celle de trouver un nouvel espace pour accueillir l'Être décentré et l'extraire de son errance.

¹ Mircea Eliade, *La nostalgie des origines*, *op.cit.*, p.88-89.

Conclusion générale

Au terme de ce travail, nous pouvons considérer l'écriture d'Assia Djébar et de Salim Bachi comme d'essence viatique. Le thème du voyage s'inscrit au cœur de leurs univers et sa présence engendre une effervescence thématique que nous ne pouvions ignorer. Notre étude a été donc menée dans le but d'interroger les rapports existants entre la sphère viatique et l'errance, de voir si le voyage chez les deux auteurs est de nature erratique. Ceci a été également l'occasion pour nous de déceler, dans une approche comparative, plusieurs points communs rapprochant sensiblement les univers scripturaux des deux écrivains mais aussi de relever des pratiques différentes de l'écriture viatique. Afin d'atteindre nos objectifs, nous avons effectué notre recherche autour de deux principaux points: la transtextualité et les formes de voyage que nous avons traités à travers une étude tripartite.

Dans la première partie, nous nous sommes intéressées à l'aspect transtextuel des romans de notre corpus. Nous avons abordé deux relations proposées par Gérard Genette : la paratextualité et l'hypertextualité ; chacune a fait l'objet d'un chapitre.

L'analyse paratextuelle a révélé quelques éléments concernant l'écriture les auteurs qui nous concernent. Ainsi, un intérêt porté à l'indication générique a permis de démontrer la complexité réelle qui entoure l'inscription indicielle « roman » caractérisant les textes choisis. Il est vrai que la présence paratextuelle est plus remarquée dans la production djébarienne que dans celle de Bachi, mais chez les deux auteurs, un constat se fait : tous deux optent pour le chevauchement générique. En effet, nous avons pu voir que le discours romanesque est continuellement mis en contact avec le discours autobiographique.

Cette hybridité scripturale témoigne de la problématique qui lie les textes des deux écrivains : l'autobiographie ne peut se faire pour eux que par bribes et a besoin d'un espace particulier pour s'accomplir. L'analyse de l'épilogue, absente dans *Le chien d'Ulysse* et *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, a confirmé chez Djébar cet aspect fragmentaire de l'écriture du Moi. Nous en avons conclu que le roman offre à ce dernier l'entre-deux où il peut, tout en se voilant, s'inscrire ; l'écriture devient elle-même un voyage avec ses épreuves et ses difficultés. L'analyse titrologique nous a permis quant à elle de révéler que l'errance émerge comme point

commun entre les différents titres de notre corpus. Ainsi, le seuil paratextuel annonce déjà l'orientation viatique que prendront les romans.

L'étude hypertextuelle a été menée dans le but de démontrer que l'écriture chez les deux auteurs puise dans un même hypotexte : l'*Odyssée* ; il s'impose comme récit sous-jacent. Nous avons donc relevé dans un premier temps les indices de l'empreinte hypertextuelle et avons constaté la présence continue d'Ulysse dans l'écriture. Si Assia Djebar use d'une citation picturale pour évoquer le texte homérique, Salim Bachi, opte, lui, pour l'allusion et l'ironie. Les deux pratiques diffèrent et donnent lieu à une inscription hypertextuelle particulière.

Dans un deuxième temps, nous nous sommes intéressée, d'un point de vue transformationnel, à la transposition comme pratique hypertextuelle. La transdiégétisation, la transpragmatisation, la transvalorisation et la transmotation ont été au cœur de nos observations. Nous avons pu alors remarquer que l'un des éléments transpositionnels à caractériser l'univers scriptural des deux auteurs était sans contexte le changement affectant l'espace-temps. Ainsi, contrairement au texte homérique qui inscrivait la mer comme matrice spatiale, l'espace chez les deux auteurs est focalisé sur la ville qui devient le microcosme de l'aventure viatique. Dès lors, l'espace urbain acquiert une signification nouvelle à laquelle nous avons accordé une attention particulière. Par ailleurs, le choix de l'époque moderne comme cadre temporel laisse transparaître un nouveau rapport au monde. Les forces magiques et divines ayant aidé Ulysse à retrouver son Ithaque sont absentes dans les romans ; désormais, il est seul face à son errance.

En outre, nous avons pu voir grâce à la transmotation et à la transfocalisation que l'intérêt porté au texte homérique n'était pas le même. En effet, si Assia Djebar se détache légèrement de la figure d'Ulysse pour embrasser celle des Sirènes, Salim Bachi reste centré sur le héros grec auquel ses deux personnages, Sindbad et Hocine, ne cessent de s'identifier. Djebar opte alors pour une féminisation de l'hypotexte et pour une transposition dyadique ; la première concernera les Sirènes et la deuxième sera liée à Zoulikha, Ulysse s'inscrira dans la diégèse comme le révélateur de leurs odyssées. Bachi préfère de son côté maintenir

Ulysse comme modèle pour ses personnages mais procède à une dévalorisation du héros odysseéen. Il le présente comme un homme dépourvu de toute substantifique héroïque et viscéralement obsédé par son désir de quitter Ithaque et non de la retrouver. Ceci nous a permis de constater que la réécriture bachienne de l'*Odyssée* se rapproche plus d'*Ulysse* de James Joyce et de *La divine comédie* de Dante que du texte que propose Homère.

Toutefois, même si l'inscription transpositionnelle est contrariée chez les deux écrivains, un même point reliera leurs textes à l'*Odyssée* : le motif du retour. En effet, tous les personnages effectuent à un moment ou à un autre un retour dans leur espace d'origine incarné par une ville qui s'anime alors comme composante maîtresse de leurs identités ; l'espace urbain incarne alors Ithaque, ce centre vers lequel, il est primordial de revenir.

La deuxième partie de notre travail a eu comme finalité d'analyser la façon avec laquelle le voyage se manifeste dans notre corpus. La ville a été alors étudiée comme élément central d'une réflexion sur l'espace dans ses différentes manifestations diégétiques. Nous précisons toutefois que d'autres espaces ont également attiré notre attention. En effet, la mer et le corps ont eux aussi une place de choix dans l'écriture d'Assia Djebar et de Salim Bachi et il serait regrettable de ne pas s'y intéresser ; une étude ultérieure pourrait compléter le travail qu'introduit notre thèse. Pour l'heure, c'est la ville, omniprésente dans la trame romanesque, qui sera notre espace/sujet.

Nous avons relevé une certaine obsession pour l'espace urbain incarnant une sorte d'espace/source pour les deux auteurs et témoignant une approche géocentrée. La ville est alors apparue comme étant une unité fondamentale pour l'identité des personnages car elle est à la fois l'alliée et l'adversaire de l'homme contemporain ; elle entraîne celui-ci à découvrir ses propres profondeurs.

Le premier chapitre de cette partie a été centré sur le voyage spatial. Il semblerait qu'Assia Djebar et Salim Bachi optent tous deux pour leur pays d'origine, l'Algérie, comme *utérus* spatial. Des liens plus ou moins complexes entre l'espace référentiel et sa représentation narrative révèlent l'importance de certaines

villes pour les deux écrivains. Toutefois, ces derniers n'usent pas des mêmes stratégies nominatives : A. Djébar se sert généralement d'un consensus homotopique pour nommer ses villes, démontrant un attrait pour le réalisme alors que S. Bachi préfère le brouillage hétérotopique et complexifie la lecture spatiale. Il n'en demeure pas moins que les deux auteurs introduisent dans leurs textes une multitude de données spatiales, mentales et sociales qui intriquent la présence narrative de la ville. Plus qu'une composante diégétique simple, elle devient un véritable personnage romanesque.

À l'omniprésence de l'espace s'ajoute un éclatement temporel qui offre à l'espace urbain son aspect stratigraphique. Le deuxième chapitre nous a permis de voir que chez les deux auteurs le passé rejoint le présent et que la ville devient le lieu où l'Histoire s'anime. La mémoire individuelle semble s'exalter à la présence de l'autre/Autre et déclenche un besoin collectif d'un retour temporel. Une toile arachnéenne caractérise alors la temporalité puisque le passé s'inscrit dans la narration comme le véritable temps à atteindre. La ville devient dès lors un espace mnésique où les personnages sont plongés dans le temps. Les déplacements spatiaux déclenchent des immersions temporelles créant un chant pour la mémoire. L'orientation du regard vers le passé permet de révéler ce qui fait défaut au présent : l'éclatement temporel rejoint alors une fragmentation identitaire que l'homme tente tant bien que mal de surmonter.

Le troisième chapitre nous a permis de voir que la ville possédait également un pouvoir sur l'intériorité des personnages puisque les auteurs de notre corpus ont recours à une dialectique de la claustration. De nature hermétique, la ville contraint ceux qui l'explorent à accomplir un voyage intérieur ; le mouvement vers l'extérieur étant entravé, il ne reste qu'à accomplir un mouvement de descente vers l'intimité. Il est question donc d'une introspection forcée confrontant l'individu à sa propre intériorité. Néanmoins, il semblerait que l'espace initie à l'aliénation et introduit un mal-être à la fois physique et psychique qui pousse les personnages des romans à la dérive. Le processus d'appropriation de l'espace annonce un cheminement erratique.

Afin d'introduire dans la narration un certain équilibre, les deux auteurs font vivre à leurs personnages une autre forme de voyage : celle qui revêt un aspect onirique : c'est donc le rêve qui a fait l'objet de nos observations. Perçu comme seul moyen de se dérober à l'enfermement, le rêve apporte aux personnages une certaine délivrance. Il crée un espace d'entre-deux où l'individu passe par différents états : sommeil/éveil, conscience/inconscience, extériorité/intériorité. Nous avons pu constater qu'Assia Djébar et Salim Bachi manipulent le matériau onirique de façon différente mais que leurs écritures se rejoignent dans l'exploration intérieure qu'offre le rêve. Toute la narration est alors affectée par l'inconsistance du rêve ; le Moi effectue une certaine distanciation vis-à-vis du monde et tente un retour vers lui-même ; émergent alors ses angoisses et ses fantasmes. Nous avons découvert que c'est la lecture qui rapproche le plus les deux auteurs, elle incarne le médiateur onirique par excellence puisqu'elle permet d'accéder à l'immensité intime. Assia Djébar et Salim Bachi inscrivent l'écriture sous le signe de l'ailleurs onirique synonyme de libération ; il s'agit d'un infini générateur d'imagination émancipatrice.

Afin d'introduire dans la narration un certain équilibre, les deux auteurs font vivre à leurs personnages une autre forme de voyage : celle qui revêt un aspect onirique : c'est donc le rêve qui a fait l'objet de nos observations. Perçu comme seul moyen de se dérober à l'enfermement, le rêve apporte aux personnages une certaine délivrance. Il crée un espace d'entre-deux où l'individu passe par différents états : sommeil/éveil, conscience/inconscience, extériorité/intériorité. Nous avons pu constater qu'Assia Djébar et Salim Bachi manipulent le matériau onirique de façon différente mais que leurs écritures se rejoignent dans l'exploration intérieure qu'offre le rêve. Toute la narration est alors affectée par l'inconsistance du rêve ; le Moi effectue une certaine distanciation vis-à-vis du monde et tente un retour vers lui-même ; émergent alors ses angoisses et ses fantasmes. Nous avons découvert que c'est la lecture qui rapproche le plus les deux auteurs, elle incarne le médiateur onirique par excellence puisqu'elle permet d'accéder à l'immensité intime. Assia Djébar et Salim Bachi inscrivent l'écriture sous le signe de l'ailleurs onirique

synonyme de libération ; il s'agit d'un infini générateur d'imagination émancipatrice.

Pari ailleurs, notre analyse de l'espace-temps a révélé que la ville chez les deux auteurs ne concernait pas uniquement le monde profane mais qu'elle baignait également dans la sacralité. La présence de symboles et de mythes variés nous ont poussée à nous intéresser au voyage mytho-initiatique qu'ordonne l'espace urbain. Les personnages deviennent alors des sujets/néophytes qui éprouvent l'espace à la manière des héros antiques. Se démarque alors de leur périple, un parcours initiatique qui a fait l'objet de la troisième partie de notre recherche.

Le premier chapitre de cette dernière partie nous a permis de dégager l'expérience ésotérique qui irradie l'écriture de Salim Bachi. Nous avons alors étudié la présence de deux motifs dans l'univers scriptural de l'auteur : les Enfers et le labyrinthe. Nous nous sommes donc éloignée un peu de la figure d'Ulysse pour nous orienter vers d'autres mythologies : celles qui se rapportent à Dantes et Thésée. Nous avons pu établir un rapport complexe au centre que représente la ville. Tout le voyage des personnages bachiens est motivé par une envie viscérale de s'éloigner de la ville mais toute leur traversée est marquée par un retour sans cesse renouvelé vers lui. Néanmoins, il semblerait que leurs voyages les ont dépossédés de quelque chose : ils ne sont plus ceux qu'ils étaient au début de leurs périple, leur identité est morcelée.

Le parcours des deux protagonistes est semé d'écueils et implique une digression de nature psychologique. L'intervention de la sacralité générée par la puissance apparente du monde chthonien et du monde labyrinthique permet d'envisager une éventuelle transfiguration. Toutefois, les personnages choisis pour effectuer la descente ne disposent pas de toute la substance héroïque dont ils ont besoin pour mener à terme leur initiation. Voilà pourquoi, leur voyage s'inscrit sous le signe de l'errance : il est question de chute spirituelle et de dégénérescence identitaire. C'est un nouvel Enfer/labyrinthe que Salim Bachi présente, un espace dépourvu de guide. Sans rameau d'or, sans Virgile, sans Ariane ou Dédale, l'âme est condamnée à errer dans un espace critique perceptiblement déstructurant. Cela

nous amène à penser qu'il y a un rapport certain entre l'écrivain et le monde labyrinthico-infernal qu'il a invoqué. Les romans se lisent comme une tentative d'exorcisation du propre monde intérieur de l'auteur : un monde marqué par la perte des repères identitaires et une véritable quête de sens. Un troisième mythe a confirmé nos hypothèses ; la présence du Démenteur et son association à l'Apocalypse témoignent de l'éclatement qui caractérise le monde scriptural de Salim Bachi ; l'identité, dans ses écrits, se révèle être de nature anémique.

Le deuxième chapitre a été consacré à l'initiation dans les textes djébariens. Nous avons décelé une forme initiatique différente que celle présente chez Bachi puisqu'elle concerne principalement les rites de puberté qui permettent à l'individu de rejoindre la collectivité. Nous nous sommes donc intéressée à des espaces centraux d'initiation : la maison et le hammam et nous avons pu y voir une sorte de cocon-originel auquel retourne l'individu pour se ressourcer.

Dans l'écriture djébarienne, la maison apparaît comme un véritable centre pour l'Homme. Elle est un espace fixateur de mémoire et d'intimité. S'éloigner de la maison natale reviendrait à s'arracher à son centre et connaître un état d'éparpillement, y revenir, c'est effectuer un *regressus ad uterum*. En outre, la maison est le premier espace à inscrire les interactions sociales, à permettre au Moi d'être initié à autrui. Pourtant, la maison que l'auteure évoque semble s'inscrire dans un processus de dépossession puisque les deux narratrices des romans étudiés éprouvent cet espace comme étant un entre-deux où elles sont à la fois présentes et absentes, visibles et invisibles, en toute part et nulle part. La maison initie l'individu à des expérimentations multiples mais également à une altérité qui ne cessera de croître.

De son côté, le hammam s'inscrit comme l'espace où l'individu effectue un retour sans cesse renouvelé vers le collectif. Ce n'est plus un corps/unique qui est regardé par l'autre, mais un corps/pluriel partagé avec l'autre. Un constat se fait dans les romans d'Assia Djebbar: les femmes/personnages sont toutes condamnées par le regard masculin à « voiler » leurs corps. C'est ainsi que le hammam, à travers la symbolique de la caverne, se métamorphose en voix, une voix peut être secrète et

étouffée, mais une voix chantée par des femmes/prêtresses qui n'attendent que le moment où leur soif d'évasion sera étanchée. Il est le ventre collectif vers lequel retourne le Moi pour retrouver une place légitime, la source à travers laquelle on effectue un retour aux origines.

S'il faut parler de voix, le mythe à convoquer est indéniablement celui des Sirènes. Nous avons par conséquent porté un intérêt particulier à celui-ci et à son évolution dans la diégèse djébarienne et nous avons pu voir que l'auteure use de la voix féminine comme chant régénérateur de nature mnésique. Ainsi, si la narratrice de *La Femmes sans sépulture* incarne l'Ulysse en quête du chant mémorielle, les femmes qu'elle rencontre sont bel est bien les Sirènes de la mémoire. Le roman devient un livre-voix, un espace sanctifié qui permet d'inscrire les morts afin qu'ils ne sombrent dans l'oubli. Zoulikha/Perséphone, à travers les souvenirs qui émergent du cercle féminin, rejoint le sacré et quitte l'errance à la quelle la dépossession tombale l'a condamnée. En écrivant l'histoire de cette femme, l'auteure participe à l'écriture de l'Histoire de l'Algérie, d'une partie méconnue mais existante. Ceci nous amène à considérer l'écriture djébarienne comme une tentative de reconquête d'un espace arraché aux femmes d'où l'urgence d'un retour aux origines :

[...] l'écriture, parce qu'elle s'accomplit sur un autre registre linguistique (ici le français), peut tenter d'être un retour, par translation, à la parole traditionnelle comme parole plurielle, [...], mais aussi parole perdue, ou plutôt, son de parole perdue¹.

Enfin, un troisième chapitre nous a permis de mettre en rapport l'écriture des deux auteurs. Nous avons alors décelé le mythe qui relie leurs univers scripturaux : celui de l'éternel retour et de la nostalgie des origines. Le voyage du héros s'assimilant à la perte de l'espace d'origine impulse un retour aux sources. Ce mouvement vers l'origine s'effectue au moyen de retour vers le Centre. Ceci nous a amenée à revenir une dernière fois vers la figure d'Ulysse et la problématique qu'engendre son retour. En effet, celui-ci opère sa réintégration dans l'espace/mère

¹ Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent...en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 77.

mais le déracinement ayant déjà eu lieu, il ne peut qu'accomplir un retour partiel. Ce n'est plus le Même qui revient à la fin du voyage

Le choix mytho-initiatique d'Assia Djébar et de Salim Bachi inscrivant le mythe de l'éternel retour est mûrement pensé: il est le miroir reflétant leurs propres existences d'expatriés. Le texte homérique représente alors un support fonctionnel dans une écriture particulièrement riche et plurielle. Des personnages contrastés évoluent dans les différents récits mais convergent vers un motif commun : le retour. Recherche ponctuée de découverte et de déception, quête consommée ou incertaine, les deux auteurs déploient la vision personnelle et transfiguratrice d'un voyage forcé. En actualisant le récit d'Homère et en inscrivant le texte sous le patronage d'Ulysse, nos romanciers nous offrent de nouvelles odyssées intimement marquées par des univers scripturaux variés. Même si quelques éléments différencient les axes pragmatiques des textes de notre corpus les uns des autres, un lien les unit : l'aspect circulaire qui se dégage de leur expérience viatique. De même que dans le texte homérique, le voyage chez Assia Djébar et Salim Bachi est spiriforme. Nous en avons conclu que leurs écritures sont de nature spirale et démontrent toute la complexité qui caractérise le rapport entre l'être déraciné et le Centre qu'il tente de se réapproprier.

L'errance ne représente plus donc un chemin erroné mais la seule voie à emprunter dans un monde éclaté. Assia Djébar et Salim Bachi sont, selon l'expression de Jacques Derrida, des « alter-natives¹ », des écrivains nomades postmodernes dont l'écriture évolue entre déterritorialisation et reterritorialisation. Les deux auteurs s'éloignent de la conception traditionnelle du nomadisme pour approcher une pratique plus dynamique : celle du *perpetuum mobile*². Plus qu'un mythe, l'éternel retour offre à l'écriture la possibilité d'enfanter un éternel instant et un espace multiple grâce auxquels le moi fragmenté quête un nouveau territoire pour s'inscrire.

¹Jacques Derrida, (cité par B. Westphal, *La Géocritique, op.cit.* p.92).

²B. Westphal, *La Géocritique, op.cit.* p.92.

Bibliographie :

I-Œuvres littéraires :

1-Le corpus principal :

BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, Paris, Gallimard, 2010.

BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse*, Paris, Gallimard, 2001.

DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Alger, éd. Sédia, 2008.

DJEBAR, Assia, *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel S.A., 2002.

2- Le corpus secondaire :

-BACHI, Salim, *Dieu, Allah, moi et les autres*, Paris, Gallimard, 2017.

-BACHI, Salim, *Les Douze contes de minuit*, Barzakh, Alger, 2007.

-BACHI, Salim, *Tuez-les tous*, Paris, Gallimard, 2006.

-DJEBAR, Assia, *Ombre sultane*, Paris, édition Albin Michel, Livre de poche, 2006(1987).

-DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, éditions Albin Michel S.A, Livre de poche, 2002.

-DJEBAR, Assia, *Vaste est la prison*, Paris, éditions Albin Michel S.A, 1995.

3- Autres :

-BACHI, Salim, *Le Dernier été d'un jeune homme*, Alger, Barzakh, 2013.

-BACHI, Salim, *La Kahéna*, Alger, éditions Barzakh, 2012.

-BACHI, Salim, *Autoportrait de Grenade*, Monaco, du Rocher, 2005.

-DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent...en marge e ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999.

-DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, éditions Albin Michel, S.A., 1995 (1985).

-DJEBAR, Assia, *Les alouettes naïves*, Arles, Actes Sud, 1967.

-CALLE-GRUBER, Mireille, *Consolation*, Paris, La Différence, 2010.

-DIB, Mohammed, *Si Diable veut*, Paris, Albin Michel, 1998.

-NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Traduction de l'allemand par Maurice Betz, présenté par Henri Thomas, Paris : Le livre de poche, coll. « nrf », 1963.

- HADDAD, Malek, *Le Quai aux fleurs ne répond plus*, éditions : Constantine, Média Plus, 2008 (1961).

-HARTOG, François, *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1996.

-Homère l'*Odyssée*, Jean Marc Rochette, traduction de Marion Meunier, Paris, Albin Michel, 2006

-Homère, *L'Illiade, L'Odyssée*, traduction de Louis Bardollet, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1995.

-*Les Mille et une nuits, contes arabes, Tome I*, traduction d'Antoine Galland, Bejaia, TALATIKIT, 2016.

-VIRGILE, *L'Eneide*, Traduit par Maurice Rat, Paris, éd. GF Flammarion, 1965.

- KATEB, Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956, p.164.

II- Ouvrages de critique littéraire :

- ASHOLT Wolfgang, CALLE-GRUBER Mireille et COMBE Dominique, *Assia Djébar littérature et transmission*, Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2010.

-BENACHOUR-TEBBOUCHE, Nedjma, *Constantine et ses romanciers*, Constantine, Média-Plus, 2008.

-CHEBEL, Malek, *L'imaginaire arabo-musulman*, Éditions Sedia, Alger, 2013 (1993).

-IDOUSS, Khalid, *Le Rêve dans le roman marocain de langue française les labyrinthes de la vie intérieure*, Paris, l'Harmattan, 2002.

-JOUANNO, Corinne, *Ulysse, Odyssée d'un personnage d'Ulysse à Joyce*, Paris, Ellipses, 2013.

-MILKOVITCH-RIOUX Catherine, IBRAHIM-LAMROUS Lila, *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, Presses universitaires, Blaise Pascal, 2005.

-MOKHTARI, Rachid, *Le nouveau souffle du roman algérien. Essai sur la littérature des années 2000*, Alger, Chihab, 2002.

-REDOUANE Najib et BÉNAYOUN-SZMIDT Yvette, *Assia Djébar*, L'Harmattan, 2008.

-ROUSSILLON Alain, ZRYOUIL Fatma-Zahra, *Être une femme en Égypte, au Maroc et en Jordanie*, Paris, Éditions Aux lieux d'être, 2006.

III- Ouvrages théoriques :

ANZIEU, Didier, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 1995 (1985).

-BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, éditions : PUF, Quadrige, 5e tirage : 2015 (1957).

-BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*. Trad. de I. Kolutcheff. Coll. « Points/Essais ». Paris, Seuil, 1970.

- BERTRAND, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000.

- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, éditions Gallimard, Folio essais, 1955.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique Théorie et parcours*, Paris, Ed. Presses Universitaires de France, 1992.
- BRUNEL Pierre, *BUTOR, L'emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*, Paris, PUF, col « écrivains », 1995.
- BRUNEL, Pierre, *L'imaginaire dit secret*, Grenoble, ELLUG, 1998.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche*, Paris, PUF, 1965.
- DESCOMBES, Vincent, *L'inconscient malgré lui*, Paris, éd. Gallimard, 2004
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éd. Dunod, 1993.
- ECO, Umberto, *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset, 2007, traduit de l'italien par Myriam Bouzaher ; *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.
- ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1957.
- ELIADE, Mircea, *Initiation, rites et sociétés. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard ,1959.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, collection folio essais, 1965.
- ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour, Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1969.
- ELIADE, Mircea, *La nostalgie des origines Méthodologie et histoires des religions*, Paris, Gallimard, 1971.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Éditions Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art, tome 2: La relation esthétique*, Paris, Le Seuil, 1994.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, éditions: Seuil, 2002, (1987).
- HALBWACHS, Maurice, *Morphologie sociale*, Paris, éditions Librairie Armand Colin, 1970 [1938].
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Éd. PUF, coll. « Écriture », 1984.
- JOUVE, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2001 (1992).
- JUNG, Carl Gustave, *L'âme et la vie*, Paris, Édition Buchet/Chastel, 1963.

- JUNG, Carl Gustave, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, éditions Paris, Gallimard, 1964 (1933).
- KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974.
- LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, Poétique, 1975.
- LÉVY, Pierre, *World philosophie. Le marché, le cybercafé, la conscience*, Paris, Odile Jacob, 2000.
- NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire. La République*, Paris : Gallimard, 1984.
- PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris : Dunod, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948.
- SOULLIER Didier, TROUBETZKOY Wladimir, *Littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- TAALBI, Ben Meziane, *L'identité au Maghreb. L'errance*, Alger, Casbah, 2000.
- VIERNE, Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, P.U.G, 1987.
- WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique réel, fiction, espace*, Paris, éditions de Minuit, 2007.

IV- Ouvrages généraux :

- BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988.
- CAZENAVE, Michel, *Encyclopédie des symboles, Astrologie/ cabales/ mythes/ nombres/alchimie/divinités et croyances/ héros et légendes*, Paris, La Pochothèque, Librairie Générale Française, 2013.
- CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont S.A et Éditions Jupiter, 1982.
- DE CERTEAU, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- ELIADE, COULIANO, *Dictionnaire des religions*, Paris, Plon, 1990,
- FREUD Sigmund, BREUER Joseph, *Études sur l'hystérie*, Paris, PUF, 2002, (1985).
- GUIRAND Félix, SCHMIDT Joël, *Mythes et mythologies*, Paris, Larousse *in extenso*, 2008 (1996).
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951.

-HAMILTON, Edith, *La mythologie. Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Allier, Marabout, 1997 (1978).

-LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Éd. PUF, 1988 (1967).

-VERNANT, Jean-Pierre, *Mythes et pensées chez les Grecs*, Paris, éditions : La Découverte/Poche, 1996 (1965).

-VERNANT, Jean-Pierre, *L'Univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*, Paris, Seuil, 1999.

V-Livres en ligne :

-ALIGHIERI, Dante, *La Divine Comédie, Tome I L'Enfer*. [En ligne] Traduite en vers par Louis Batisbonne, Paris, 1870. Disponible à l'adresse : <http://maxencecaron.fr/wp-content/uploads/2010/08/Dante-enfer.pdf>, (consulté le 14/03/2015).

-BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*. [En ligne], 1968 disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/poetique_de_la_reverie/poetique_de_la_reverie.pdf, (consulté le 4 mars 2015, p.19).

-CAMPBELL, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages*. [En ligne], Paris, Oxus, 2010, disponible sur : http://www.venerabilisopus.org/fr/livres-samael-aun-weor-gnostiques-sacres-spiritualite-esoterisme/pdf/200/252_campbell-joseph-le-heros-aux-mille-et-un-visages.pdf, (consulté le 05 avril 2016).

-COMMELIN, Pierre (1960), *Mythologie grecque et romaine*. [En ligne]. « Les classes des sciences sociales », Chicoutimi, 2003, [consulté le 01/02/2015]. Disponible à l'adresse : http://classiques.uqac.ca/classiques/commelin_pierre/mythologie/mythologie_greco_rom.pdf.

-FREUD, Sigmund, (1899) (1925), *Le rêve et son interprétation*. [En ligne]. Les classes des sciences sociales, Saguenay, Québec, 2015. Disponible à l'adresse : http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/reve_et_son_interpretation/le_reve_et_son_interpretation.pdf, (Consulté le 25/05/2016).

- HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*. [En ligne], 1950, disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collactive.html. (Consulté le 14 novembre 2014).

-MATTER, Jacques, *Histoire critique du Gnosticisme. Tome I.* [En ligne], Paris, F. G. Levraut, 1828, disponible sur : <https://livres-mystiques.com/partieTEXTES/Gnosticisme/Matter/MatterT1.pdf>, (consulté le 14 juin 2015).

-MATTER, Jacques, *Histoire critique du Gnosticisme. Tome I.* [En ligne], Paris, L'Arbre d'or, 2011, (1828), disponible sur : <https://www.arbredor.com/ebooks/Gnosticisme.pdf>, (consulté le 14 juin 2015).

-Publius Ovidius Nas (Ovide), *Les Métamorphoses*, Traduction de G.T. Villenave, 1806, http://ebook-gratuit-francais.com/wp-content/uploads/sites/6/ebooks/pdf/ovide_metamorphoses.pdf, consulté le 4/11/2015.

-SERRANO, Miguel, *Nietzsche et l'éternel retour*, traduit de l'espagnol par Bruno Dietsch. [En ligne], Hélette, éd. Jean Curutchet, 1999, disponible sur : <http://documentos.morula.com.mx/wp-content/uploads/2014/08/NIETZSCHE-ET-LETERNEL-RETOUR.pdf>, (consulté le 05 mars 2015).

VI- Travaux universitaires :

1-Thèses de doctorat :

-BENSLIMANE REDOUANE, Radia, « De la pratique intratextuelle à l'écriture autofictionnelle dans les romans d'Assia Djebar et de Rachid Boudjedra », Thèse de doctorat en sciences des textes littéraires, sous la direction de Benachour Nedjma, Constantine, Université Les Frères Mentouri, 2011.

-BOILARD, Francis, *L'incertitude du sujet dans un contexte de désenchantement du monde : Émile Cioran, Figure-type de l'homme désemparé.* [En ligne], disponible sur : <http://www.archipel.uqam.ca/3395/1/M11501.pdf>, (consulté le 01 février 2018).

FERENT, Simona-Veronica, « Le JE et l'AUTRE, ou comment l'altérité répond à l'identité questionnement chez Marthe Bibesco. *Isvor, le pays des saules et le Perroquet Vert.* [En ligne], disponible sur <https://auore.unilim.fr/theses/nxfile/default/b13e1b68-0ff2.../2010LIMO2001.pdf>, (consulté le 05 mai 2015).

2-Articles :

Elke Richter, « L'autobiographie au Maghreb postcolonial : réécriture d'un genre littéraire », *Les enJeux de l'autobiographie dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace- l'autobiographie postcoloniale- l'hybridité*, Études littéraires maghrébines, numéro 11, Paris : L'Harmattan, p. 155-171.

-GRONNEMANN, Claudia, « Autofiction-Nouvelle Autobiographie- Double Autobiographie – Aventure du texte : Conception postmodernes/postcoloniales de l'autobiographie dans les littératures française et maghrébine », *Les enJeux de l'autobiographie dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace- l'autobiographie postcoloniale- l'hybridité*, Études littéraires maghrébines, numéro 11, Paris : L'Harmattan, p. 103-123.

-KRISTEVA, Julia. « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, 1967, p. 440-441.

- JODELET, Denise, *Formes et figures de l'altérité*, in Margarita Sanchez-Mazas, Laurent Licata, *L'Autre : regard psychosociaux*, Grenoble, Presses de l'Université de Grenoble, 2005, p.26

-LOWENTHAL, David, « La Fabrication d'un héritage » in Dominique Poulot (dir), *Patrimoine et modernité*, Paris, l'Harmattan, 1998, pp.107-127.

-RICHTER, Elke, « L'autobiographie au Maghreb postcolonial : réécriture d'un genre littéraire », *Les enJeux de l'autobiographie dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace- l'autobiographie postcoloniale- l'hybridité*, Études littéraires maghrébines, numéro 11, Paris : L'Harmattan, p. 155-171.

3-Articles en ligne :

-AUBERT Annie Élisabeth, IDRIS Isam, *Introduction générale. Penser la famille au-delà des traumatismes migratoires et culturels*. [En ligne] ERES « Dialogue », 2009/3, Numéro185, Disponible à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-dialogue-2009-3-page-5.htm>, (consulté le 23 novembre 2017).

-BARTHES, Roland, « Théorie du texte ». [En ligne], 1974, disponible sur : http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf, (consulté le 2 octobre 2014).

-BOLZMAN, Claudio, « Exil, errance ». [En ligne], in *Pensée plurielle. L'errance : d'un non-lieu à un non-lieu*, N°35, pp.43-52, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2014-1-page-43.htm>, (consulté le 12 novembre 2016).

-BONN, Charles, « Subversion et réécriture du modèle romanesque dans Nedjma de Katerb Yacine ». [En ligne], in *Littératures francophones*, pp.217-228, disponible sur : <http://books.openedition.org/enseditions/2465?lang=fr>, (consulté le 14 décembre 2017).

-CHAOUATI, Amel, « Dialectique du rapport masculin-féminin dans l'œuvre d'Assia Djebar. L'homme et la femme en Algérie ». [En ligne], *Dialogue* 2009 /3 (n° 185), pp. 43-53, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-dialogue-2009-3-page-43.htm>, (consulté le 12/05/2015).

-COLLOT, Michel, «Le thème selon la critique thématique ». [En ligne], In: *Communications*, 47, 1988. Variations sur le thème. Pour une thématique. pp. 79-91, disponible sur : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1707, (consulté le 19 août 2017).

-DUCHET, Claude, « La Fille abandonnée et la Bête humaine, éléments de titrologie romanesque ». [En ligne], in : *Littérature*, n°12, 1973, pp.49-73, disponible sur : http://www.persee.fr/docAsPDF/litt_0047-4800_1973_num_12_4_1989.pdf, (consulté le 25 décembre 2016).

-DUCROT, Oswald. *La description sémantique des énoncés français et la notion de présupposition* [en ligne]. In: *L'Homme*, 1968, tome 8, n°1. pp. 37-53, disponible sur : http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1968_num_8_1_366938,

-FAERBER, Johan, « Une vie sans histoire. Ou l'impact autobiographique dans l'œuvre de Philippe Vilain ». [En ligne], *Klincksiech « Revue de littérature comparée »*, 2008/1, n°325, pages 131 à 140, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-131.htm>, (consulté le 05 mars 2013).

-GASPARINI, Philippe, « Autofiction vs autobiographie ». [En ligne], disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2011-n97-tce094/1009126ar>, (consulté le 18 avril 2015).

-GERVAIS, Bertrand, 2002. « Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire ». Dans *L'imaginaire du labyrinthe*. Article d'un cahier *Figura*. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, disponible sur ; <http://oic.uqam.ca/fr/articles/le-labyrinthe-et-loubli-fondements-dun-imaginaire>, (consulté le 15 septembre 2017).

-IMASEKI, Kanako, « Cela vient de la langue –Kleist et Louis-René des Forêts– ». « [En ligne], disponible sur : <http://www.waseda.jp/bun-france/pdfs/vol36/imaseki.pdf>, (consulté le 11 janvier 2017).

-KISCHINEVSKY, Françoise, *Kathleen Raine et la tradition autobiographique*. [En ligne], IUFM de la Réunion, disponible sur :

<http://espe.univ->

reunion.fr/fileadmin/Fichiers/ESPE/bibliotheque/expression/14/Kischinevsky. pdf, (Consulté le 12/03/2016).

-LEBAS-FRACZAK, Lidia. « Description "communicative" des déterminants français en vue de la didactisation ». [En ligne]. Recherches en Didactique des Langues et Cultures : les Cahiers de l'acedle, L'association des chercheurs et enseignants en didactique des langues étrangères, 2009, 6 (2), disponible sur : <https://hal-clermont-univ.archives-ouvertes.fr/hal-00910782/document>, (consulté le 19 juillet 2015).

-LEON, Patricia, « Le souvenir déchiré ». [En ligne], ERES « Psychanalyse », mis en ligne en mars 2011, (n°22, pp.13-27), disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2011-3-page-13.htm>, (consulté le 5 mars 2015).

-MARTEL, Kareen, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception ». [En ligne] ; *Protée*, 33(1), 2005, disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2005-v33-n1-pr1041/012270ar.pdf>, (consulté le 18/01/2018).

-NEUVE-EGLISE, Amélie, « Les Sept Dormants d'Éphèse ou les "Ahl al-Kahf" ». [En ligne], N°28, mars 2008, La revue de Teheran, disponible sur : <http://www.teheran.ir/spip.php?article17#gsc.tab=0>, (consulté le 04 avril 2016).

-PETTITI, Magali, « Quête identitaire : processus initiatique et dimension mythique » [en ligne], *Loxias* 5, mise en ligne le 15 juin 2004, disponible sur : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=47>, (consulté le 15 février 2017).

-RAPIN, Ami-Jacques, « Notes sur la technique de la fumerie de l'opium ». [En ligne], disponible sur : <http://docplayer.fr/12038253-Notes-sur-la-technique-de-la-fumerie-de-l-opium-1.html>, (consulté le 24 novembre 2016).

-SERVAIS, Christine, « Je suis celui qui parle. L'interruption de la lecture dans *Le Bavard* de L.-R. Des Forêts », *TRANS*-[En ligne], 8 | 2009, mis en ligne le 08 juillet 2009,. Disponible sur : <http://trans.revues.org/312>, (consulté le 26 mars 2016).

-STAMM, Anne, *Totémisme, résurrection, réincarnation, mort et métamorphose en Afrique noire*, [En ligne], disponible sur : http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/33826/ANM_2000_125.pdf?sequence=1, (consulté le 04 mars 2016).

-VIVES, Jean-Michel, *La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse*, [En ligne], 2010, pp. 22-35, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-22.htm> , (consulté le 07 mars 2016).

-URBAIN, Jean-Didier, « Deuil, trace et mémoire » [en ligne], disponible sur : http://www.mediologie.org/cahiers-de-mediologie/07_monuments/urbain.pdf, (consulté le 2 septembre 2014).

-VIERNE, Simone, « Des romans du Graal aux romans de Jules Verne : surgissements et éclipses du mythe de la Quête ». [En ligne], Loxias, Loxias 2 (janv. 2004), mis en ligne le 15 janvier 2004. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=912>, (consulté le 10 mars 2014).

VII-Dictionnaires:

-GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire latin français* [en ligne]. Édition 2016, disponible sur : http://gerardgreco.free.fr/IMG/pdf/Gaffiot_2016_-_komarov.pdf, (consulté le 16 mai 2016).

VIII-Articles journaux et entretiens :

-ADNANI, Hafid, disponible dans la partie Annexe et sur le site : <http://adnani.over-blog.com/2014/12/salim-bachi-je-voulais-montrer-un-camus-vivant-et-un-camus-vivant-n-a-pas-conscience-de-son-destin.html>.

-SENNA, Abdelhak « 26 décembre 1991 : l'urne fatale en Algérie »¹. [En ligne], disponible sur : <http://www.slateafrique.com/80027/26-decembre-1991-algerie-fis>, (consulté le 5 septembre 2015).

IX-Sitographie :

-«Louis-René des Forêts » [en ligne], Disponible sur : <http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/desforets/desforetslouisrene.html>. Fait partie de : Esprit nomades [en ligne]. Disponible sur : <http://www.espritsnomades.com>, (consulté le 30.01.2014).

-http://www.mediterranee-antique.fr/Fichiers_PdF/ABC/Audollent/Carthage.pdf.

-http://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/Gsell_Tome1_Livre_3.pdf

[http://www.arretetonchar.fr/wpcontent/uploads/2013/IMG/archives/docs_et_articles/Livres/Gsell-Histoire.ancienne.Afrique.du.Nord.T3\(Histoire.militaire.Carthage\)1920.pdf](http://www.arretetonchar.fr/wpcontent/uploads/2013/IMG/archives/docs_et_articles/Livres/Gsell-Histoire.ancienne.Afrique.du.Nord.T3(Histoire.militaire.Carthage)1920.pdf)
-http://alger-roi.fr/Alger//alger_son_histoire/pdf/6_developpement_constructions.pdf
-<http://www.mekerra.fr/images/ouvrages-algerie/alger-oran-constantine-1903.pdf>
-<http://djazair-france-docs.blogspot.com/2008/02/alger-ville-coloniale.html>
-http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/les_croisades/38613
-http://www.hisnulmuslim.com/coran/index.php?num_sourate=18.

Annexes

Présentation des auteurs :

Assia Djebar :



Assia Djebar, de son vrai nom Fatma-Zohra Imalhayène, est née le 30 juin 1936 dans un village près de la ville de Cherchell. Elle a étudié dans cette dernière avant d'entrer en classe de sixième au collège de Blida. En 1956, elle est au lycée Fénelon, à Paris, puis à l'École normale supérieure des jeunes filles de Sèvres où elle se spécialise en histoire moderne et contemporaine, elle enseignera cette matière à l'université d'Alger.

Son premier roman, *La Soif*, paraît en 1957, suivi d'un deuxième, *Les Impatients* en 1957. De 1959 à 1962, elle enseigne l'histoire à l'université de Rabat au Maroc. En 1962, elle publie son troisième roman *Les enfants du nouveau monde*. Elle enseigne l'histoire de 1962 à 1965 à l'université d'Alger puis la littérature française et le cinéma de 1974 à 1980.

Elle s'intéresse un peu plus tard au cinéma et s'emploie à réaliser un long-métrage sur la tribu des Berkani dont est originaire sa mère. Il sera alors question d'un semi-documentaire fournissant des éléments de mémoire sur la guerre d'Algérie qu'elle nommera *La Noubia du mont Chenoua* ; il décroche le prix de la Critique nationale à la Biennale de Venise. Elle réalise un second long-métrage documentaire, *La zerda et les chants de l'oubli*, qui sera distingué au Festival de

Berlin comme « meilleur film historique ». Elle finit par quitter le cinéma pour s'installer à Paris et se consacrer à l'écriture.

Elle s'intéressera également au théâtre avec un essai, *Rouge l'aube*, en 1964 en collaboration avec Walid Garn. En 2000, elle met en scène un drame musical au Teatro di Roma : *Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête*, suivi au théâtre de Rotterdam de *Aïcha et les femmes de Médine*.

En 1995, elle est professeur titulaire à Louisiana State University de Baton Rouge et préside le Centre des études de la Francophonie. En 2001, elle est professeur titulaire à New York University. En 2002, elle est nommée Silver Chair Professor.

Traduite en vingt-trois langues, Assia Djebar possède une œuvre prolifique tous genres confondus. Elle est considérée comme la plus célèbre romancière algérienne de langue française et a été honorée par plusieurs universités : Docteur *honoris causa* des universités de Vienne (Autriche), de Concordia (Montréal) et d'Osnabrück (Allemagne). Elle devient membre de l'Académie royale de langue et de littérature française de Belgique en 1999 et de l'Académie française en 2005. Elle décède à Paris en 2015. Un prix littéraire en Algérie porte désormais son nom.

Assia Djebar reçoit plusieurs distinctions internationales :

- 2006 - Prix international Grinzane Cavour pour la lecture (Turin, Italie).
- 2005 - Prix international Pablo Neruda (Italie).
- 2000 - Prix de la paix des libraires allemands (Francfort).
- 1999 - Prix de la revue *Études françaises*.
- 1998 - Prix international de Palmi (Italie).
- 1997- Prix Marguerite Yourcenar (Boston).
- 1996- L'International Literary Neustadt Prize (États-Unis).
- 1995 - Prix Maurice Maeterlinck, Bruxelles.
- 1989 - Literaturpreis des Ökumenischen Zentrums, Francfort, pour *Ombre sultane*¹.

¹ Djoher Amhis-Ouksel, *Assia Djebar une figure de l'aube*, Alger, Casbah, 2016, pp.9-10.

Principales œuvres :

- Nulle part dans la maison de mon père*, 2007. (roman).
- La Disparition de la langue française*, 2003, (roman).
- La Femme sans sépulture*, 2002, (roman).
- Ces voix qui m'assiègent: En marge de ma francophonie*, 1999, (essai).
- Les Nuits de Strasbourg*, 1997, (roman).
- Oran, langue morte*, 1997, (nouvelles).
- Le Blanc de l'Algérie*, 1996, (récit).
- Vaste est la prison*, 1995, (roman).
- Loin de Médine*, 1991, (roman).
- Ombre sultane*, 1987, (roman).
- L'Amour, la fantasia*, 1985, (roman).
- Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1980, (nouvelles).
- Rouge l'aube*, théâtre (1969).
- Poèmes pour l'Algérie heureuse*, poésie (1969)
- Les Alouettes naïves*, 1967, (roman).
- Les Enfants du Nouveau Monde*, 1962 (roman).
- Les Impatients*, 1958 (roman).
- La Soif*, 1957 (roman).

Biographie de Salim Bachi :



Salim Bachi est un romancier né en 1971 à Annaba, dans l'Est algérien. Il quitte l'Algérie pour un séjour d'un an à Paris en 1995 puis pour des études de lettres en 1997. Après avoir été pensionnaire à l'Académie de France à Rome en 2005, il retourne à Paris et s'y installe. Il publie quatre romans aux éditions Gallimard dans la collection blanche : *Le Chien d'Ulysse* (2002), *La Kahéna* (2003), *Tuez-les tous* (2006) et *Le silence de Mahomet* (2008) et *Le consul* (2015); majoritairement bien accueillis par la critique. Il a également publié un recueil de nouvelles intitulé *Les douze contes de minuit* (2007) chez le même éditeur et un récit de voyage, *Autoportrait avec Grenade* (2005), aux éditions du Rocher. En 2017, il publie un récit à forte résonance autobiographique : *Dieu, Allah, moi et les autres*. En 2018, il publie un dernier livre *Un jeune homme en colère*. Il dit s'inspirer d'écrivains divers: les Algériens Kateb Yacine et Rachid Mimouni, le marocain Driss Chraïbi ainsi que les Tunisiens Youssef Seddik et Hichem Djaït¹.

PRIX LITTÉRAIRE

Prix de la Vocation, 2001 ;

Prix Goncourt du Premier roman, 2001;

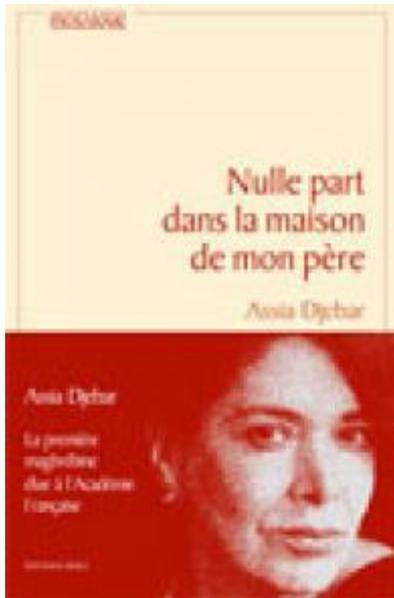
Bourse de la découverte Prince Pierre de Monaco, 2001;

Prix Tropiques, 2004

¹ <https://salim-bachi.iggybook.com/fr/>

Corpus principal :

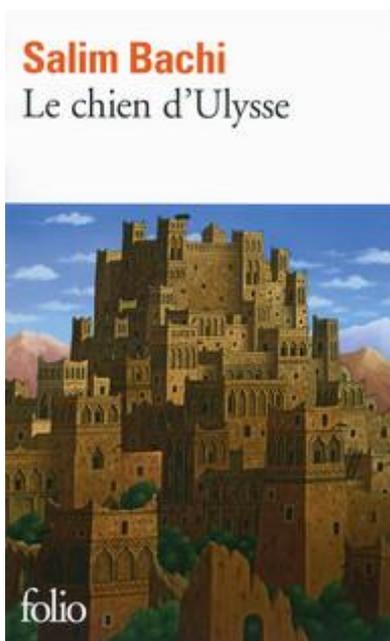
Nulle part dans la maison de mon père



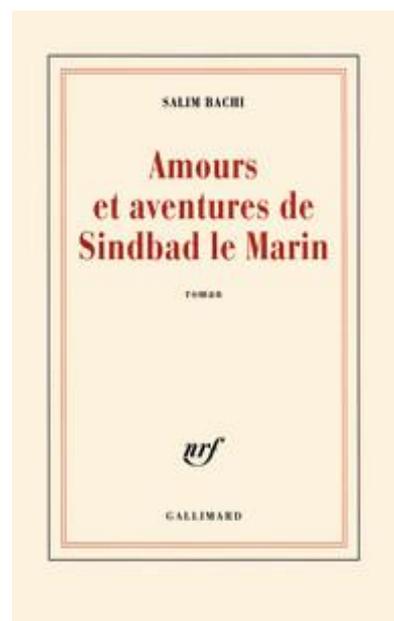
La Femme sans sépulture



Le chien d'Ulysse

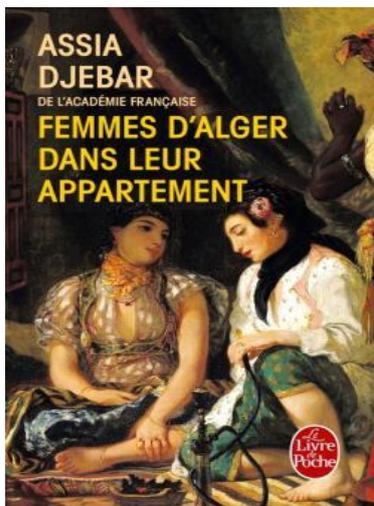


Amours et aventures de Sindbad le Marin



Assia Djebar, corpus secondaire :

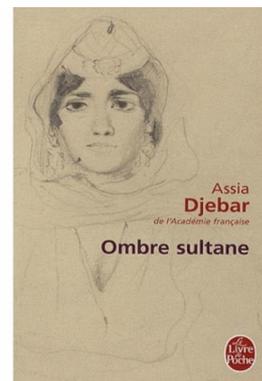
Femmes d'Alger dans leur appartement



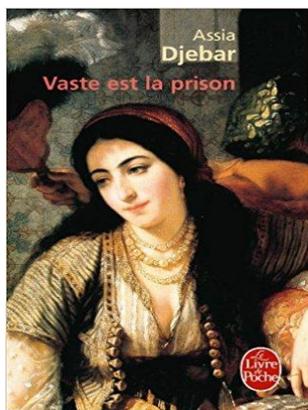
Assia Djebar nous offre un recueil de nouvelles dont le titre est emprunté aux tableaux de Delacroix et de Picasso. Il s'agit de l'écriture du rêve et de la mémoire à travers la mise en texte de la voix féminine. On assiste alors à un ensemble de récits au cœur desquels se dévoilent les femmes d'Alger.

Ombre sultane :

Le roman relate l'histoire de deux femmes que tout oppose, mais qu'un homme réunit. Isma ayant été la première femme de ce dernier fait de Hajila sa narrataire pour raconter leur claustration puis leur libération.

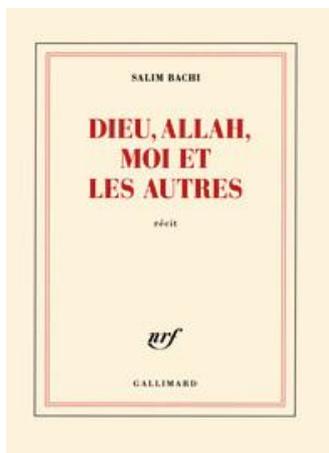


Vaste est la prison :



Troisième volet du « Quatuor algérien », suivant *L'Amour la fantasia* et *Ombre sultane*, ce roman relate l'Histoire de l'Algérie à travers l'histoire de femmes longtemps condamnées au silence. L'écriture devient l'instrument de leur délivrance.

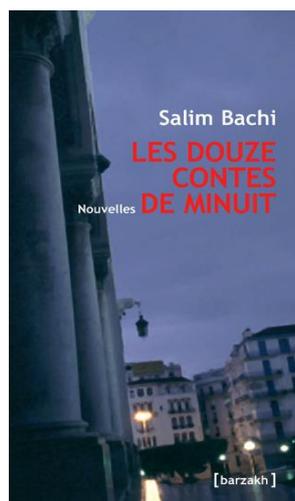
Salim Bachi, corpus secondaire : *Dieu, Allah, moi et les autres* :



Salim Bachi nous présente là un récit à caractère autobiographique il y revient sur son enfance, son éducation, son parcours littéraire et sa maladie. *Dieu, Allah, moi et les autres* relate l'histoire d'un « moi » tentant d'échapper à l'enfer de son existence.

Ce recueil de douze nouvelles clôt le cycle de Cyrtha, la ville imaginaire que Salim Bachi choisit pour ses deux premiers romans. L'auteur propose d'y revenir sur l'une des périodes les plus sanglantes de l'histoire de l'Algérie : la décennie noire. La violence rejoint alors l'absurdité pour décrire une jeunesse marquée par l'horreur et le désenchantement. Comment échapper à une ville devenue monstre ? C'est ce à quoi tenteront de répondre les personnages.

Les douze contes de minuit



T

Tuez-les tous :

L'histoire est centrée sur la veille du 11 septembre 2001, un terroriste du nom de « Personne » vit une véritable descente aux enfers. L'auteur nous plonge dans ses pensées les plus sombres et nous offre un voyage sinistre au cœur de l'intériorité humaine.

Entretiens avec Salim Bachi :

Entretien mené par Alain Mabonchkou, le 21 juin 2006.

Salim Bachi ? Un électron libre dans l'espace littéraire d'expression française - voyez d'ailleurs comment j'évite le mot « francophone » et préfère « expression française » ! Il a en horreur les clichés, les marques d'emballage, les cloisonnements, et c'est pour cela qu'il vous conseillera avec bonheur et malice un restaurant italien qui ne sert jamais de pâtes - ou d'ailleurs un restaurant végétarien qui ne sert que de la viande ! Il se méfie du célèbre café *Les Éditeurs* de Saint-Germain-des-Prés - où l'on rencontre les auteurs qui font la une des magazines littéraires, mais qui parlent de leurs lunettes de soleil Prada et Cie. Oh, disons que Salim Bachi est un écrivain « artisanal ». C'est bien rare par les temps qui courent, voire s'essoufflent ! Salim croit en la puissance de la phrase, de l'image, du rythme, de l'envolée lyrique. Du coup, les premières phrases de ses romans, ces mots si chers à tout auteur - en particulier dans **Le Chien d'Ulysse** -, n'ont rien à envier au fameux « *Longtemps je me suis couché de bonne heure...* » de **Marcel Proust**.

Il est Algérien, ne lit pas que la littérature de son espace natal. **Kateb Yacine** le fascine. **Rachid Mimouni** l'enchanté. **Driss Chraïbi** le comble. Que demande le peuple ? **Tahar Ben Jelloun**, Marocain d'origine, chante Tanger, loue sa mer, admire son envoûtement et son regard qui donne vers l'Europe ; Salim Bachi, lui, est le sublime poète de **Cyrtha**, nom bien prédestiné pour une ville féérique, cette ville d'Algérie qu'il évoque dans la plupart de ses livres, cette ville qui scintille dans ses yeux noirs et profonds, cette ville qui est sans doute le moteur de son riche univers romanesque. **Laferrière** me disait un jour : « *Tout écrivain devrait habiter dans une ville qu'il n'aime pas !* ». Eh bien, Salim Bachi a sans doute suivi ce conseil : il n'habite pas à Cyrtha pour mieux l'aimer ! Et s'il aime certains grands auteurs du Maghreb, il regarde le plus souvent l'horizon, voyage ici et là, séjourne même en Italie pour une résidence d'écrivain à la Villa Médicis.

L'oiseau a fini par se poser - pas à Cyrtha, mais ce n'est pas à cause de Laferrière ! Il vit à Paris, et c'est toujours plus pratique pour embêter son éditeur

Gallimard ! C'est aussi pratique pour constater de ses propres yeux - donc sans passer par les huissiers - que les agents de la RATP changent de tenue de travail, qu'il n'y a jamais de mois à Paris sans grève des transports, et que dans chaque voiture de métro il y a toujours au moins deux voyageurs qui lisent *Da Vinci Code* de **Dan Brown** !

L'éternel et inconditionnel amoureux de Cyrtha a bien voulu répondre à nos désormais traditionnelles « *10 questions à...* » pour notre Blog :

1. Salim, tu as été découvert en France avec "Le Chien d'Ulysse" (Ed. Gallimard), un roman largement salué par la critique - et récompensé la même année par trois prix littéraires ! Depuis, tu as publié deux autres romans chez le même éditeur, dont le dernier, "Tuez-les tous !", figure dans la liste de printemps du Prix Renaudot. Comment vis-tu cette estime que te voue la critique littéraire française ?

Eh bien, je dirais, que cela est à la mesure de mon talent.(Rires). Sérieusement, j'en suis très flatté. Il est vrai que j'ai tout eu, ou presque, avec *Le Chien d'Ulysse*, mon premier roman. Et cela me semblait naturel alors. Je m'aperçois maintenant que cela était exceptionnel pour un jeune auteur. Je crois qu'il ne faut pas gâter les écrivains trop tôt. Ils en demandent toujours trop ensuite.(Rires). A présent, je critique la critique !

2. Il est toujours palpitant de voir comment un auteur, alors inconnu, est publié du jour au lendemain. Quel a été ton « parcours du combattant » pour te faire éditer ?

Par la poste !(Rires). C'est toujours la réponse rituelle dont il faut se méfier. Pour ma part, j'ai écrit plusieurs livres avant *Le Chien d'Ulysse* que j'ai envoyés à tous les éditeurs de la planète. Bien entendu, la terre n'a pas répondu à mes attentes.(Rires). Alors je me suis remis au travail et cela a donné, après bien des années de dur labeur, *Le Chien d'Ulysse*. Je l'ai ensuite adressé à quatre éditeurs parisiens connus, dont le tien, Alain. Et seul Gallimard a bien voulu le publier.

Qu'Allah les remercie ! Sans eux, je serai sans doute très pauvre maintenant, inconnu, et revenu en Algérie par charter ! A présent, je suis toujours assez pauvre, pas trop, mais j'achète moi-même mes billets d'avion pour la destination que j'ai choisie !

3. Bon, Le Seuil se trompe aussi ! (rires). Revenons à nos moutons : "Tuez-les tous !", ton dernier livre est un roman bref - qui tranche d'ailleurs avec tes récits précédents. Il touche à l'actualité « immédiate », le 11 septembre, le terrorisme. Ton personnage principal est un des kamikazes qui va « s'attaquer » aux tours jumelles du *World Trade Center* aux États-Unis... Comment as-tu réussi à mettre autant de « sentiments intérieurs » dans ce personnage au point que le lecteur est médusé par la précision de la narration et la sûreté des faits ?

Je ne sais pas ! (rires) En fait, c'est le personnage de ce terroriste qui a pris possession de moi. J'ai commencé par prendre des notes sur le 11 septembre, sur ce que cela m'inspirait en général et la voix du personnage a surgi. Je n'ai fait que la retranscrire. Parfois elle allait plus vite que moi et j'ai dû l'assagir, pour garder l'exacte distance.

4. Je crois d'ailleurs que tu n'as jamais mis les pieds aux États-Unis ? (Rires) As-tu utilisé de la documentation pour l'écriture de ce magnifique roman ?

Ne le répète à personne, Alain. Ça doit rester entre nous. (rires) Oui, j'ai utilisé un peu de documentation pour connaître le mode opératoire des terroristes du 11 septembre. J'ai ensuite situé mon récit à Portland d'où ils sont partis. Pour le reste, j'ai fait confiance à mon instinct de romancier. Il faut à un moment ou un autre savoir s'affranchir de sa documentation pour laisser place à l'imaginaire.

5. Peut-on dire qu'après la littérature décrivant le « fanatisme », il y a désormais une littérature du « terrorisme » ? Je pense principalement au dernier roman de Yasmina Khadra, "L'Attentat", dont les droits viennent d'être achetés à Hollywood...

Tu le sais bien, Alain, la littérature du « terrorisme » existe depuis toujours. Œdipe est une sorte de fanatique qui agit par la terreur. On a traduit la tragédie de **Sophocle** par *Œdipe roi*, alors qu'il s'agit en fait d'*Œdipe tyran* en grec ancien. **Dostoïevski** fait valser dans ses romans des terroristes, des pantins en vérité. Et *L'Agent secret* de **Conrad** ? Non, nous n'avons rien inventé de bien spécifique. Mais tant mieux si Hollywood s'y intéresse.

6. Je sais que les étiquettes doivent t'horripiler... Je prends le risque tout de même : faut-il parler d'une littérature maghrébine ? Ressens-tu des affinités avec les autres écrivains venus de cet espace ?

Ce qui me dérange dans cette histoire d'étiquettes, c'est qu'elles sont souvent des raccourcis faciles, du prêt-à-porter critique. On dira plus facilement qu'Alain Mabanckou est un écrivain africain et donc qu'il répond à telles caractéristiques plutôt qu'Alain Mabanckou est juste un écrivain et donc qu'il ne répond plus à nos critères préétablis depuis des années. Et donc, il faut réinventer Alain Mabanckou ! Quel travail ! (rires) Je suis un écrivain né au Maghreb. Voilà tout. J'aime **Kateb Yacine**, **Rachid Mimouni** et **Driss Chraïbi**, mais je ne suis pas censé les aimer tous ni les comprendre parce que nous sommes nés au même endroit. De même, je ne suis pas censé n'aimer qu'eux. Je sais, cela dérange certains écrivains algériens. Mais comme disait ma grand-mère, si cela ne leur plaît pas, ils peuvent s'accrocher une pendule !

7. Autre question d'étiquette : faut-il parler de littérature francophone ?

L'étymologie du mot veut dire celui qui parle français. Le type qui est né à Paris parle français aussi, nous sommes d'accord. Dans ce cas, nous sommes tous des écrivains francophones, et cela va de **Frédéric Beigbeder** à **Abdourahman A. Wabéri**. Maintenant si le qualificatif francophone permet de faire des distinctions entre les écrivains nés en France et tous les autres, je dis stop, gardez vos étiquettes ! Elles ne m'intéressent pas. Il n'y a pas ceux qui sont assis à l'avant du bus et ceux qui chauffent les places à l'arrière. On est tous embarqués dans la même

galère, les amis. Celle de la littérature française en particulier, parce que c'est de cela qu'il s'agit au fond, et de la littérature mondiale en général, patrimoine de tous.

8. Je sais que tu sors un recueil de nouvelles dans peu de temps... Deux mots sur ce livre ?

C'est un livre que je porte depuis plus de dix ans. On y retrouvera Cyrtha, la ville mythique du *Chien d'Ulysse* et de *La Kahéna*. Et tout cela sur le mode allégorique.

9. Quel est ton univers de lecture ? Quels auteurs t'accompagnent dans ton imaginaire ?

Joyce, Faulkner, Flaubert, Conrad, Yacine...etc.

10. Quels livres conseilles-tu aux amis qui viennent sur le Blog ?

Je leur conseillerais un livre que j'ai lu cette année : *Pedro Páramo*, de **Juan Rulfo**. Je leur conseillerais de lire aussi *Gens de Dublin* de **James Joyce** et plus particulièrement la dernière nouvelle du recueil : *Les morts*. Les deux livres se répondent, par-delà le temps. Ce sont deux fables sur la condition humaine. Il me plairait tant d'écrire une fable, un jour, qui rendrait compte de ce que nous sommes, par-delà les particularismes et les étiquettes.¹

¹ Disponible su : <http://www.congopage.com/Portraits-d-ecrivains-6-Dix>.



Entretien mené par Hafid ADNANI, le 6 Décembre 2014

Salim Bachi est un homme humble et courtois. Il a un regard interrogateur qui semble chercher dans le vôtre un signe de paix, d'harmonie et sans doute d'amicale reconnaissance. Prix Goncourt du premier roman en 2001 pour « Le chien d'Ulysse », il semble ne pas s'encombrer du qualificatif de « l'écrivain le plus talentueux de sa génération » qu'on a utilisé pour le désigner. Il n'hésite pas à vous annoncer par ailleurs qu'un de ses livres « assez complexe », « La Kahéna », n'a pas trouvé une foule de lecteurs. Bref, c'est un homme sensible, qui aime la vie et les cigares et dont la littérature ambitieuse a un penchant pour une universalité qui a pour point de départ son Algérie natale (la ville de « Cirta » que l'on retrouve dès ses premiers romans en est l'emblème en même temps qu'un mythe qui le rapproche de James Joyce et des Grecs). Lorsque Salim Bachi évoque Camus à l'occasion du centenaire de celui-ci, c'est à travers un roman qui parle de la jeunesse algérienne du Prix Nobel. C'est pour lui un repère indispensable. La jeunesse algérienne, la maladie qui menace et isole, mais qui « donne » beaucoup de temps aussi, les livres, la littérature et la vocation d'écrire pour le monde que l'auteur du « dernier été d'un jeune homme », paru en 2013 chez Flammarion, partage avec Camus d'une manière presque troublante. Dans cet entretien, il dit moins son Camus que lui-même. Mais il dit surtout une jeunesse algérienne qui se termine par un départ et une carrière, un destin d'écrivain.

Vous définissez-vous comme un écrivain algérien, franco-algérien ou un écrivain tout court ?

J'aime me définir comme un écrivain tout court, mais ce sont les autres qui me collent des étiquettes. Alors selon les circonstances et les prises de position, je suis plus ou moins catalogué algérien ou pas algérien. Même si mon pays est la littérature, je vis tout de même en France, à Paris et je suis un être réel qui vit dans un monde réel. J'aime la littérature, je m'intéresse à des sujets divers comme l'Algérie, l'Islam, l'intégrisme...après chacun peut m'étiqueter comme il veut, ce n'est pas mon problème dans le fond.

Vous êtes né à Alger en 1971 et avez vécu à Annaba, l'Algérie est le décor principal d'une grande partie de votre littérature, y compris votre dernier roman.

On retrouve une partie de ma jeunesse et de mon enfance en fait dans « Le dernier été d'un jeune homme », même s'il s'agit de périodes très différentes, puisque pour Camus ce sont les années trente et pour moi les années 70 et 80 en Algérie. Ce que j'ai voulu montrer, c'est l'attachement qu'avait Camus à l'Algérie, sa terre natale, un attachement que nous avons tous sinon nous ne serions pas là aujourd'hui. Je voulais aussi évoquer l'Algérie et en particulier Alger dans les années trente.

Vous avez « inventé » cette ville de « Cirta » que l'on retrouve dès vos premiers écrits, mais qui n'est autre que l'ancien nom numide puis romain de Constantine...vous avez donc mal à cette Algérie que vous avez quittée comme Camus.. Il disait « J'ai mal à l'Algérie comme on a mal aux poumons ».

Je suis parti de l'Algérie en 1995. Camus a utilisé cette formule pendant la guerre d'Algérie. Chez Camus la maladie est un élément très important qui l'a accompagné toute sa vie durant. Le « poumon », c'est la Tuberculose donc la maladie réelle de Camus. Il a très rarement parlé de cette maladie néanmoins, car il était assez pudique. Mais s'il le dit à ce moment, je crois que c'est dans « Actuelles », c'est que c'est très important pour lui et que la douleur était réelle.

Vous êtes pour ce qui vous concerne très fâché contre l'Algérie à cause de cette « douleur ».

Je ne suis pas fâché contre l'Algérie. On a très mal compris ce que je voulais dire. Je suis fâché contre ce qui est arrivé en Algérie après l'indépendance. Toutes ces occasions gâchées. Je suis fâché contre le gâchis de 1988, « l'ouverture

démocratique » et tout ça... Lorsque je vois la catastrophe , l'état général, je ne peux pas être content et je ne pense pas qu'il y ait beaucoup de monde qui soit content de ce qui se passe en Algérie.

Vous allez plus loin, puisque vous affirmez que nous n'y arriverons pas...

J'ai fait cette déclaration en 2001 à la sortie de mon premier roman « Le chien d'Ulysse » et en 2001, l'Algérie était figée. Les militaires étaient au pouvoir comme aujourd'hui et on ne parlait plus d'alternance politique. Nous étions à la fin de la guerre civile. Pour moi la situation était complètement figée.

« Le chien d'Ulysse » est l'introduction à votre œuvre. Cela se passe à « Cirta » quatre années après l'assassinat de Boudiaf, donc en 1996. A cette période vous êtes à nouveau en Algérie, avant de décider de la quitter définitivement.

Cela m'intéressait de faire un parallèle entre l'assassinat de Boudiaf et le début de la guerre civile (qu'on n'a pas le droit de nommer ainsi en Algérie) et puis cette impression que rien n'avait changé au bout de quatre ans. Dans ce roman, je voulais montrer qu'en dépit des apparences, de la violence tragique, de la guerre civile et des morts, il reste pour moi en Algérie quelque chose d'intemporel que j'ai rattaché à la Grèce antique, puisque, comme Ulysse de retour à Ithaque, le personnage principal, Hocine, est reconnu par son seul chien dans cette folie qui s'est emparée de Cirta. Une manière donc de non seulement parler de ce qui se passait en Algérie, mais aussi de donner un contenu un peu plus vaste, un peu plus universel sans doute.

Comme Camus vous étiez vous également malade pendant votre enfance et même plus tard... Est-ce pour cette raison que vous comprenez mieux l'impact de sa maladie sur son œuvre ? Et est-ce que comme vous le dire dans la première phrase du livre s'agissant de Camus : « La maladie » vous « a tout donné sans mesure » ?

J'ai payé le prix de cela, mais la maladie m'a donné personnellement l'envie de lire et l'envie d'écrire. Ce que je montre dans « Le dernier été d'un jeune homme », c'est que la maladie est une coupure avec le monde et du temps à soi. Il faut bien l'occuper et Camus l'a occupé en lisant et en écrivant. C'est ce qui m'est arrivé

également. Cette première phrase du roman contient une contradiction tragique, mais en même temps belle puisque ce qui peut nous arriver de pire peut être transformé en quelque chose d'autre, surtout pour un artiste. Ceci évidemment tant que la mort n'est pas là, car il ne s'agit pas d'être dupe.

Camus a été poursuivi par la Tuberculose pendant très longtemps...

Pendant toute sa vie. On n'a découvert les antibiotiques que dans les années 40 et lorsqu'il a reçu ses premiers traitements, il était déjà très atteint. On peut donc dire qu'il n'a jamais été guéri de la Tuberculose. Il faut comprendre que Camus a vécu toute sa jeunesse sous la menace de la maladie et de la mort. C'est pour cela que je dis qu'on ne comprend pas Camus si on ne comprend pas ça.

Camus lisait beaucoup pendant ses moments de solitude et vous que lisiez-vous pendant le temps que vous a « donné » la maladie ?

Il m'était difficile de trouver des livres lorsque j'étais jeune. Je lisais donc tout ce sur quoi je tombais. On n'importait plus de livres et heureusement qu'il y avait le centre culturel français d'Annaba. J'ai lu énormément de choses différentes sans projet précis. Je ne lisais pas en pensant que cela pouvait m'aider à écrire, mais plutôt parce que cela m'aidait à m'évader du quotidien. J'ai lu surtout les :modernistes : Faulkner, Joyce (« Le chien d'Ulysse » est aussi un hommage à Joyce)...J'ai lu Kateb Yacine aussi. J'ai lu très jeune l'Iliade et l'Odyssée et j'ai «rencontré » la mythologie grecque chez Joyce également. Ce qui m'a aussi intéressé à l'époque, c'est de constater que la mythologie n'est pas uniquement une histoire ancienne, mais qu'elle pouvait être réactualisée dans un récit contemporain. Cela a été pour moi une découverte et je me suis dit finalement qu'est-ce qu'un artiste sinon quelqu'un qui réactualise des choses anciennes, ou qui retrouve dans un temps très contemporain, qui peut paraître très violent et très marqué, quelque chose de très ancien.

Ce qui donne donc un parfum d'universalité à vos romans, notamment ceux qui se déroulent à « Cirta ».

Je ne sais pas. Avec « Le chien d'Ulysse », je ne voulais certes pas juste faire un roman-documentaire sur ce qui se passait en Algérie dans les années 90. Je voulais l'inscrire dans autre chose. Quand il était sorti, on y lisait la guerre civile, est-ce qu'on y lit autre chose maintenant ? Je n'en sais rien. Je serais intéressé par savoir. J'ai également écrit « La Kahéna » publié en 2003, qui se passe aussi à *Cirta*. La Kahéna dans ce roman, c'est une maison qui symbolise toute l'histoire de l'Algérie depuis l'Antiquité. C'est un livre très complexe qui n'a pas trouvé beaucoup de lecteurs à sa sortie. Avec « Le silence de Mahomet » publié en 2008, je voulais écrire sur un Mahomet qui puisse échapper aux clichés. Il est raconté par quatre personnes qui lui sont très proches....

Ce livre a été remarqué et sélectionné au Goncourt, au Goncourt des lycéens et au Renaudot. Avez-vous été menacé suite à sa parution ?

Non pas du tout. Ce livre n'est ni une caricature ni un livre à charge contre le prophète de l'Islam. C'est plutôt un livre contrasté et je ne vois pas comment il peut y avoir un problème. Et puis les musulmans ont changé depuis les années 80 dans leur regard sur les publications autour de l'Islam, depuis l'affaire Rushdie notamment. Il y a davantage la compréhension qu'une œuvre d'art est une œuvre d'art et que ce n'est pas forcément une attaque contre une culture.

Les femmes sont très présentes dans vos livres et dans « Le dernier été d'un jeune homme » en particulier...

J'ai introduit beaucoup plus de femmes dans « Amour et aventures de Sindbad le marin » que j'ai publié en 2010 et dans lequel j'ai voulu montrer que l'une des beautés de la vie réside en les femmes. J'étais très content de le faire. Pour ce qui est de Camus, j'ai inventé une seule femme, c'est Moïra qu'il rencontre sur le bateau. Il en avait beaucoup de toute manière et elles jalonnent le roman. Il ne m'en voudra donc pas.

Il y a vingt ans, alors que vous aviez une vingtaine d'années, vous avez fait la rencontre d'Olivier Todd à Annaba...

C'est exact. Il était venu enquêter sur les traces de Camus et vous savez que Camus est né en 1913 dans la région d'Annaba. Je fréquentais beaucoup le centre culturel

français d'Annaba comme je vous l'ai dit. J'avais besoin de cette « drogue » quotidienne qu'est la lecture...Une personne qui travaillait dans le centre culturel m'a informé de la visite d'Olivier Todd que je ne connaissais pas à cette époque. Elle m'a demandé si je voulais bien m'occuper de lui et c'est ainsi que la rencontre s'est faite. Cette dame savait que j'aimais la littérature et que j'avais un certain intérêt pour Camus. Je suis donc allé à Dréan (C'est-à-dire Mondovie) voir avec lui les restes de la ferme où était né Camus. C'était un endroit totalement tombé en ruines. Il n'en restait rien. Camus parle dans « Le premier homme » de sa naissance dans cette ferme. C'était très intéressant comme visite. Je m'étais déjà beaucoup intéressé à Camus grâce à un professeur de français du lycée. Je lui sais gré encore, car il m'a permis de lire autrement Camus, car au début je n'aimais pas « l'étranger », je le trouvais violent et le meurtre de l' « Arabe » me gênait beaucoup.

Ce dernier livre retrace, d'une manière librement romancée, la vie de Camus de sa naissance, jusqu'à la libération de Paris.

Je voulais montrer qu'Albert Camus était un Algérien en général et un Algérois en particulier. J'ai voulu montrer le cheminement et la formation intellectuelle de Camus en l'inscrivant dans cet espace. Je trouve très intéressant de montrer ainsi que Camus était un Algérien et seulement cela jusqu'à 25, 26 ans. Un Algérien qui s'est toujours considéré en exil en France. Ceci va à l'encontre de cette espèce de volonté de montrer un Camus très français et très universel selon les intérêts des uns et des autres. Je voulais montrer qu'il était resté, comme je vous l'ai dit, attaché à l'Algérie jusqu'au bout.

Il y a un grand moment de l'Histoire, qui est la guerre d'Algérie, au cours de laquelle ses prises de position ont été et sont toujours sujet à discussion...

Mon sentiment et qu'il ne pouvait pas prendre parti. Ni pour les uns ni pour les autres. Et c'est tout le drame de la réception de Camus après la guerre d'Algérie. Tout le monde s'est demandé pourquoi il n'a pas choisi. C'était sans doute beaucoup plus difficile pour lui. Je constate que lors du meeting de 1956, pour la « trêve civile » qu'il voulait proposer, il a été protégé par le service d'ordre du FLN alors que les pieds-noirs d'Alger voulaient le lyncher. Il a été ensuite critiqué de tous les côtés

après sa mort. Il reste pour moi une question : pourquoi Camus n'a pas traité le problème algérien comme il avait traité l'Espagne franquiste, la Tchécoslovaquie ou l'Allemagne Nazie ?

Camus va au Brésil en 1949 par bateau. Vous vous engouffrez dans cette brèche historique en réalité pour construire votre roman pendant cette traversée.

Ce voyage existe réellement. Il est relaté dans les « Carnets ». Je le cite en appendice dans mon livre. C'est une période de la vie de Camus, après-guerre (il a été éditorialiste les deux dernières années de la guerre et là il ne l'est plus). Il commence déjà à subir les critiques d'intellectuels de l'époque. L'animosité anti-Camus est donc bien antérieure à la guerre d'Algérie. Il se sent déjà très attaqué et très mal reçu par le milieu intellectuel français.

Il est accompagné par cette maladie en permanence...Une maladie avec laquelle il vit depuis son jeune âge et vous allez ainsi revenir sur cette jeunesse...

Le décor est Belcourt, la pauvreté, l'année 1913, un père mort à la guerre alors que Camus n'avait que quelques mois. Il y a aussi cette grand-mère tyrannique (qu'on retrouve dans « L'envers et l'endroit » et dans « Le premier homme ») et puis l'oncle Ernest. Cette grand-mère est à la fois la personne qui a tout assumé : le rôle du père et celui d'une mère mutique et donc absente. C'est elle qui représente in fine la morale. Mais c'est un portrait néanmoins contrasté que celui de cette grand-mère. Elle est très méchante, voire très violente, mais Camus était content d'une certaine manière qu'elle soit là.

Mais c'est le « boucher d'Alger », l'oncle Gustave, marié à la tante de Camus qui va le recueillir et finalement le sauver. Il a été important pour Camus puisqu'il lui a donné un vrai lieu pour lui, des livres et de la viande rouge crue alors qu'il était malade (on pensait à cette époque que la viande rouge crue pouvait soigner la Tuberculose). Le contexte de la colonisation est évidemment là également. On voit que la situation des « Arabes » le travaille. On comprend son engagement ensuite pour l'égalité, car il vient de là. Il était anticolonialiste d'une certaine manière même s'il n'a jamais été indépendantiste. Il avait déjà compris dans les années trente que sans égalité, on allait déboucher sur une catastrophe. Dans les années 50 et lorsqu'on le prend à parti sur la guerre d'Algérie, il a l'impression qu'on nie cet

engagement ancien qu'il avait eu dans sa jeunesse. Il en a été beaucoup affecté. Je pense que Camus n'avait pas compris dans les années 50 que l'Histoire avait changé à propos de l'Algérie. Il avait quitté l'Algérie, rappelons-le, pendant une longue période...

Qu'est devenu Lucien Camus, le frère d'Albert, auquel vous faites très peu allusion ?

Cette grand-mère dont nous avons parlé voulait mettre tous ses petits enfants en apprentissage pour qu'ils travaillent au plus vite. C'est Louis Germain, l'instituteur de Camus, comme je le raconte dans le livre, qui va peser de tout son poids auprès de cette grand-mère pour que Camus puisse poursuivre sa scolarité. Albert ne parle jamais de son frère Lucien. C'est étrange. Je pense qu'il était ouvrier et qu'il a dû mourir après Camus. La mère de Camus en revanche est omniprésente comme un fil conducteur dans son œuvre...

Dans le roman, vous nous expliquez que Camus n'a jamais cru à ce qu'il allait devenir, à son destin. Il voulait juste s'en sortir...C'est ce qu'on retrouve par ailleurs dans cette idée d' « impossible salut » de Sartre à la toute fin des « mots ».

Malraux disait que « La mort transforme une vie en destin ». Je voulais montrer un Camus vivant, et un Camus vivant n'a pas conscience de son destin¹.

¹ Disponible sur :

<http://adnani.over-blog.com/2014/12/salim-bachi-je-voulais-montrer-un-camus-vivant-et-un-camus-vivant-n-a-pas-conscience-de-son-destin.html>

Assia Djébar : Territoires des langues : entretien avec Lise Gauvin (extraits)

Lise Gauvin — **Pourriez-vous nous parler de ce « territoire des langues » que vous évoquez dans votre dernier roman, qui est une remontée dans la mémoire de l'Algérie.**

Assia Djébar — Mon écriture romanesque est en rapport constant avec un présent, je ne dirais pas toujours de tragédie mais de drame. Durant cette année 94 qui vient de se terminer, j'ai écrit, presque d'un seul jet, un roman, Vaste est la prison, qui, bien que ce ne soit pas du tout un roman sur l'actualité, a été ma confrontation avec ce risque de destruction de l'Algérie, avec cet éclatement d'un pays. C'est ce que j'ai ressenti au plus vif déjà depuis évidemment 92. En 93, j'ai écrit le texte « Le Blanc en Algérie » (pour le Carrefour des littératures, Strasbourg) et j'ai fait des interventions souvent ponctuelles mais le moment le plus pénible, le moment le plus fort a été au mois de mars de l'année dernière, lors de la mort d'un ami et parent, Abdel Kader Alloula, qui était un homme extraordinaire, un écrivain de théâtre et un metteur en scène, un Gogol algérien, le seul à mes yeux qui, depuis trente ans, avait forgé une langue arabe entre la langue populaire de la rue et la langue littéraire. [...]

L.G. — ... **une littérature de femmes, une écriture des femmes ?**

A.D. — Dans la société touareg, ce sont les femmes qui conservent l'écriture. C'est une société matriarcale, c'est-à-dire que les femmes étant au centre, l'ascendance noble passe par les femmes. On y devient « amenokal » par la lignée des femmes. J'ai rêvé là-dessus. J'ai rêvé sur une princesse, la princesse Tin-Hinan, dont on a retrouvé le sanctuaire en 1925 et dont le corps a été transporté à Alger dans un musée. [...]

L.G. — **J'aimerais que vous retourniez au tout début et que vous nous rappeliez comment vous avez été éduquée dans les deux langues et comment le choix du français s'est accompli. Comment le français est devenu pour vous la**

seule langue d'écriture, à partir d'un parcours qui se situe entre plusieurs langues.

A.D. — Dans L'Amour, la fantasia, je me suis tournée vers une écriture d'autobiographie après quarante ans ; après Femmes d'Alger et après ma première expérience de cinéma — donc après tout un travail sur le regard — j'ai senti que la langue de l'autobiographie, quand elle n'est pas la langue maternelle fait que presque inévitablement, même sans le vouloir, l'autobiographie devient une fiction. Après tout, les premiers textes autobiographiques sont de mon pays : Les Confessions de Saint Augustin. C'est un Algérien, de Bône, de Annaba, qui écrit en latin alors que sa mère est dans le punique qui existe encore après la destruction de Carthage et certainement aussi le libyque, c'est-à-dire le berbère. Sautons dix siècles, on a un grand auteur, qu'on considère comme l'inventeur de la sociologie, Ibn Khaldun, né à Tunis de parents andalous, à une époque où ce qu'on appelait l'Ifrykia, la Tunisie et l'Algérie formaient le même pays. Et cet homme, dans ses diverses aventures, se réfugie à un certain moment au cœur de l'Algérie et écrit également son autobiographie. Il va mourir au Caire, dix ans après. Quand j'ai commencé à écrire en français, j'ai rencontré ces grandes figures, qui me dépassent, mais je voyais qu'ils étaient dans une même situation de langue. Je ne pouvais rester dans une espèce de particularisme, dire : « Moi je suis l'Algérienne dont la grand-mère était voilée et qui ne pouvait pas sortir dans la rue »... Je pouvais réfléchir sur ces rapports de langue dans une perspective séculaire. Écrire en français sur ma propre vie, c'était prendre une distance inévitable. [...]

L.G. — Votre père était instituteur de français ?

A.D. — De français alors qu'il est d'origine vraiment berbère mais ayant parlé non le berbère, mais l'arabe. Mon père faisait partie d'une génération des années 30 très impressionnée par la révolution de Mustapha Kemal, par ceux qu'on appelait les « jeunes Turcs ». Il faudrait se rappeler que l'émancipation des femmes en Egypte, en Syrie et en Turquie s'est faite dans les classes bourgeoises et aristocratiques dès les années vingt et trente. Cela avait une grande influence en Algérie. Mon père, tout en étant instituteur de langue française, ne se considérait pas comme assimilé ; lui-même déjà utilisait sa langue comme protestation. Il faisait partie d'une élite

nationaliste dont les femmes restaient à la maison, mais qui souhaitait que ses filles soient sur le modèle du Moyen-Orient, sur le modèle des premières femmes turques, égyptiennes, syriennes. Ce qui empêchait cela, c'était évidemment la présence coloniale. Donc le féminisme, chez nous, enfin l'émancipation des femmes, est passé par l'intercession des pères. Rappelez-vous simplement qu'en 52, le roi du Maroc, Mohamed V, qui était extraordinairement populaire et qui était considéré comme le descendant du Prophète, avait demandé à sa fille aînée, Lalla Aïcha, de se dévoiler publiquement. Cette « libération », si on peut dire, du corps pour les filles se faisait avec l'assentiment du père. J'ai voulu évoquer cela. C'est ce qui m'amène à commencer ma propre histoire « main dans la main » avec le père. Certes je vais à l'école française mais c'est avec la complicité du père. Il y a ici une contradiction. Au fur et à mesure que j'ai commencé à écrire, j'ai progressivement découvert que si, à onze ans, je ne me suis pas voilée comme mes cousines, ça a été grâce à la langue, grâce à mon père. J'en arrive à la conclusion que cette langue que je n'utilise pas dans le désir et dans l'amour, cette langue m'a donné surtout l'espace.

L.G. — Comment se sont dessinées pour vous les premières tentatives d'écriture ?

A.D. — De six à onze ans, c'était tout à fait naturel ; j'allais à l'école primaire, qui se trouvait en face de la maison. Au début j'y allais avec mon père et puis après j'y allais et j'en revenais seule. Ensuite, j'ai passé le concours des bourses et j'étais interne à Blida. Pendant ces six années au village, car c'était un village de colonisation, ma mère disait : « Il faut qu'elle apprenne et qu'elle écrive l'arabe », parce qu'elle-même avait une bonne formation en arabe. Il faut rappeler que la langue arabe a été pratiquement interdite dans l'enseignement avec l'arrivée des Français.

Un certain nombre de parents ont payé un maître coranique, et dans une école de style moyenâgeux : on a pris l'arrière-boutique d'un boulanger ou d'un épicier. Nous n'étions que deux filles, tous les autres étant des garçons. Le maître avait une allure d'Arabe traditionnel, avec son bâton. Tous les garçons étaient assis par terre avec leur planche, et pour nous, les filles, c'était plutôt embêtant parce que j'avais perdu

l'habitude de m'asseoir en tailleur, et qu'il y avait un problème de jupe. J'ai appris l'arabe avec un roseau et de l'encre. On écrivait sur une planche et après on apprenait par cœur. Le maître tapait sur les doigts des récalcitrants — nous les filles, nous étions quand même un peu préservées — et ma mère faisait la fête quand j'avais appris une sourate. Et ce qui m'est resté de frappant, c'est qu'il fallait qu'on lave chacun sa planche et laver la planche, cela voulait dire qu'on avait tout dans la tête, donc qu'on pouvait l'effacer. Au fond j'étais dans l'enseignement de deux langues mais avec la différence de langue venait une différence de pédagogie et de maintien. Dans la même journée, j'étais dans cette école française ; puis dès que je rentrais à la maison, je prenais mon goûter et je courais chez le maître coranique. Là j'apprenais comme si j'étais au douzième siècle. J'apprenais sans comprendre, dans une liturgie pareille à celle qu'on a dû connaître, jusqu'à maintenant je pense, dans les médinas marocaines. Mais l'enfant juxtapose les domaines, les différences aussi criantes, et les conséquences de cela, on ne les mesure que bien après. Ce n'est qu'à partir de onze ans, quand je suis allée au collège — le collège n'était pas au village mais dans la ville voisine — que je n'ai été que dans l'enseignement français. J'apprenais très vite. L'enseignement du Coran m'avait donné une agilité de la mémoire. J'avais mes cours en latin, en grec, en anglais mais jamais en arabe. Le seul point commun entre l'école coranique et l'école secondaire, c'est que jusqu'à mon bac, et même après mon bac, jusqu'à Normale sup, j'ai toujours été la seule Arabe parmi des Français d'origine. Il y avait donc toute l'atmosphère coloniale où le rapport aux autres était forcément une sorte de rapport nationaliste. Je me suis dit : « Le français n'est pas ma langue mais je vais être la meilleure. Si je suis la meilleure dans cette langue, ce sera une manière de montrer qu'à travers moi tous les miens sont aussi bons que vous ». Quand mon père arrivait pour la distribution des prix, si j'avais les trois-quarts ou les quatre cinquièmes des premiers prix, son contentement était un contentement d'Algérien.

Mais ça introduisait aussi autre chose. C'est qu'en réalité, aussi bien à l'école primaire qu'à l'école secondaire, les rapports d'amitié que j'avais avec mes condisciples n'avaient comme territoire que l'école. Quand j'étais au village, il était impensable que je rentre dans la maison de Jacqueline ou autre, assise auparavant à

côté de moi pendant des heures. Si jamais elle-même avait besoin de moi, elle appelait de la porte mais on ne la faisait pas rentrer. Les deux sociétés coexistaient sans se côtoyer dans les intérieurs. Quand une fille du village me disait : « Je vais chez ma marraine », cela me paraissait étrange. Tout ce qui est coutumes, habitudes, rapport à la religion, restait du domaine des intérieurs, d'un domaine secret, donc forcément mystérieux. Je n'osais pas poser les questions. Le jeudi nous allions au stade et de onze ans à je ne sais quel âge, je passais mon temps à faire de l'athlétisme, du basket, etc. Mais si mon père devait arriver, brusquement, pour une visite, je n'allais pas au match. Je n'arrivais pas à dire que si mon père me voyait sur un stade avec un short, ce serait le grand drame. Mais un drame intériorisé parce que cela faisait partie de mes coutumes. Le français ne pouvait pas me servir pour dire ce qui était interdit. Je ne voulais pas tomber dans le côté folklorique comme aujourd'hui avec le cirque autour du foulard. [...]

L.G. — Est-ce que le fait d'être éloignée de votre culture, de votre pays a changé des choses dans votre propre écriture ?

A.D. — La vraie interrogation dans mon dernier roman, et dans laquelle je suis depuis deux ans au moins, c'est comment rendre compte du sang. La conclusion de *Vaste* est la prison s'appelle « le sang de l'écriture ». Donc comment rendre compte de la violence ? L'écriture autobiographique est forcément une écriture rétrospective où votre « je » n'est pas toujours le je, ou c'est un « je-nous » ou c'est un « je » démultiplié. Mais dans *Vaste* est la prison, il y a une remontée dans le temps autobiographique et historique ; or le départ du livre était occasionné par la mort de quelqu'un de proche, inscrite au présent, une mort violente, un assassinat. Les cinquante dernières pages de ce roman portent sur cette interrogation : savoir si, écrivant en berbère ou en arabe, je pouvais davantage rendre compte de la violence, si je pouvais l'inscrire. Je ne parle pas des commentaires, je ne parle pas de l'explication, je parle du sang. Je me convertirai en six mois à n'importe quelle autre langue si elle peut rendre compte du sang. Ce n'est donc pas parce que c'est telle langue ou telle langue, c'est parce que lorsque vous arrivez devant une mort grimaçante, comment faites-vous ? Comment fait le peintre ? Comment fait l'écrivain ? Comment en rendre compte ? Il y a une sorte de pétrification, alors que

l'écriture est mouvement. Et donc vous êtes là. Ce n'est pas vraiment l'effroi qui vous habite ; et vous vous dites : « Mais pourquoi je suis éloignée ? Pourquoi c'est lui et pourquoi ce n'est pas moi ? Et pourquoi je ne rentrerais pas ? Et pourquoi je n'écrirais pas là-bas ? » À deux heures d'avion de là, vous êtes pétrifiée parce que vous voulez rendre compte. Jusqu'à la fin de ce livre, j'ai vécu une interrogation que je dirais éthique. Dans l'écriture, il y a une sorte d'impossibilité ; l'écriture fuit, c'est le cri qui prend la place, c'est le silence.¹

¹ Entretien disponible sur : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1996_num_101_1_2396 (consulté le 08 février 2018).

Résumé de l'*Odyssée* :

Chant I : assemblée des dieux : à la demande d'Athéna, Zeus accepte qu'Ulysse rentre enfin dans sa patrie. Prenant l'apparence de Mentès, hôte d'Ulysse, Athéna se rend à Ithaque, pour inciter Télémaque à se mettre en quête de son père.

Chant II : Télémaque convoque une assemblée à Ithaque, et se plaint au peuple de l'attitude des prétendants qui briguent la main de sa mère Pénélope, et dévorent ses biens. Télémaque s'embarque pour Pylos, afin d'interroger le vieux Nestor, compagnon de guerre d'Ulysse, sur le sort de son père.

Chant III : Séjour de Télémaque à Pylos. Nestor lui raconte le retour des guerriers grecs, après la prise de Troie. Il avoue ne pas savoir ce qu'Ulysse est devenu. Départ de Télémaque pour Sparte, en compagnie de Pisistrate, fils de Nestor, pour interroger Ménélas.

Chant IV : séjour de Télémaque à Sparte, Hélène lui raconte les exploits accomplis par Ulysse à Troie. Ménélas évoque son propre voyage de retour et sa rencontre avec le dieu marin Portée, de qui il a appris la captivité d'Ulysse sur l'île de Calypso. Pendant ce temps, les prétendants préparent une embuscade contre Télémaque, pour le tuer à son retour.

Chant V : second conseil des dieux. Zeus envoie Hermès auprès de Calypso, pour donner ordre de laisser partir Ulysse. La déesse cède à contrecœur. Ulysse se construit une embarcation et quitte l'île. Pris dans une terrible tempête, il échappa à la noyade grâce au voile magique que lui remet la déesse Leucothéa. Il échoue, nu, sur le rivage de Phéacie.

Chant VI : Athéna apparaît à Nausicaa, fille du roi de Phéacie, et lui enjoint d'aller laver son linge près de l'endroit où Ulysse a échoué. Réveillé par les cris des jeunes filles, Ulysse implore l'aide de Nausicaa, qui lui donne vêtements et nourriture et accepte de le conduire à la ville.

Chant VII : réception d'Ulysse au palais d'Alcinoos. Interrogé par la reine Arété, il lui décrit son séjour chez Calypso et son naufrage, mais sans dévoiler son identité. Alcinoos promet à Ulysse de le faire reconduire à Ithaque.

Chant VIII : Alcinoos donne un banquet en l'honneur de son hôte. Ému d'entendre l'aède Démodocos chanter la guerre de Troie, Ulysse laisse une première fois

échapper des larmes. Jeux sportifs organisés par Alcinoos pour distraire son hôte. Provoqué par de jeunes Phéaciens, Ulysse participe au lancer de disque et remporte la victoire. Présents d'Alcinoos à son hôte. Reprise du banquet. Démodocos arrache à nouveau des larmes à Ulysse en chantant la prise de Troie. Alcinoos invite son hôte à dévoiler son identité.

Chant IX : après avoir révélé son nom, Ulysse commence à raconter ses aventures. Raid au pays des Cicones, Escale chez les Lotophages, épisode des Cyclope, malédiction de Polyphème qui attire sur Ulysse la colère de Poséidon.

Chant X : séjour chez Éole, escale chez les géants Lestrygons, séjour chez Circé, qui transforme les compagnons d'Ulysse en porcs. Après avoir délivré ses hommes du maléfice, Ulysse s'attache un an auprès de la magicienne. Comme il s'apprête à repartir, Circé l'engage à se rendre au royaume d'Hadès pour consulter le divin Tirésias. Un de ses compagnons meurt accidentellement au moment du départ.

Chant XI : arrivée d'Ulysse à l'entrée des Enfers. Consultation des ombres (Nekuia). Entretien d'Ulysse avec Tirésias (qui lui prédit d'autres épreuves après son retour). Rencontre d'Ulysse avec sa mère Anticlée. Rencontre d'Ulyssé avec certains héros de la guerre de Troie.

Chant XII : retour d'Ulysse à l'île de Circé, funérailles de son compagnon, Circé annonce à Ulysse les dangers qu'il devra encore affronter avant de rentrer à Ithaque. Passage du navire d'Ulysse auprès des sirènes, Scylla dévore six des compagnons d'Ulysse. Arrivée sur l'île de Thrinacrie, où les compagnons commettent un sacrilège en consommant les vaches du troupeau du Soleil. Celui-ci demande à Zeus de le venger. Tous les compagnons périssent noyés dans une tempête. Ayant échappé à Charybde, Ulysse échoue sur l'île de Calypso.

Chant XIII : Ulysse prend congé de ses hôtes. Les hommes d'Alcinoos le déposent endormi sur le rivage d'Ithaque. Athéna apparaît à Ulysse sous les traits d'un jeune berger. S'étant fait reconnaître de lui, elle l'aide à cacher les présents des Phéaciens dans la grotte des nymphes, puis le met en garde contre les dangers qui l'attendent de la part des prétendants et le métamorphose en vieux mendiant.

Chant XIV : sous son apparence de mendiant, Ulysse se rend chez le porcher Eumée, qui lui offre une généreuse hospitalité. Ulysse adresse à Eumée un long récit mensonger.

Chant XV : Athéna retrouve Télémaque à Sparte, elle l'invite à regagner Ithaque. Eumée raconte son histoire à Ulysse. Grâce aux conseils d'Athéna, Télémaque échappe à l'embuscade des prétendants et revient sain et sauf à Ithaque, en compagnie du devin Théoclymène, rencontré en cours de route.

Chant XVI : Télémaque se présente chez Eumée, à l'insu du porcher Ulysse se fait reconnaître de son fils. Ils dressent un plan d'action pour se venger des prétendants. Reproches de Pénélope aux prétendants, furieux que Télémaque leur ait échappé.

Chant XVII : retour de Télémaque au palais, il raconte son voyage à sa mère, Ulysse se rend au palais, il est reconnu par son chien Argos, demandant l'aumône aux prétendants, il subit les railleries d'Antinoos.

Chant XVIII :

Altercation d'Ulysse avec le mendiant Iros. Ulysse est vainqueur.

Ulysse se fait insulter par la servante Mélanthô puis par le prétendant Eurymaque.

Chant XIX :

Ulysse et Télémaque enlèvent les armes de la grande salle, pour pouvoir plus facilement massacrer les prétendants.

Premier entretien de Pénélope et d'Ulysse, encore déguisé en mendiant : il annonce à la reine le retour prochain de son époux.

La nourrice Eurycleé, chargée de baigner les pieds de l'étranger, reconnaît Ulysse à sa cicatrice. Il lui impose le secret.

Pénélope annonce son intention de départager les prétendants en les soumettant à l'épreuve de l'arc.

Chant XX :

Colère d'Ulysse entendant les servantes infidèles rejoindre le lit des prétendants.

Plaintes de Pénélope.

Nouveaux outrages subis par Ulysse de la part des prétendants.

Le devin Théoclymène prédit aux prétendants leur fin prochaine.

Chant XXI :

Épreuve de l'arc. Essais infructueux des prétendants.

Ulysse demande à participer à l'épreuve. Pénélope et Télémaque soutiennent sa requête.

Ulysse réussit à tendre l'arc du premier coup.

Chant XXII :

Ulysse révèle son identité aux prétendants et les massacre, aidé par la déesse Athéna.

Il pend les servantes infidèles, supplicie le chevrier qui l'avait insulté, puis purifie la grande salle.

Chant XXIII :

Pénélope informée par Euryclée du retour d'Ulysse hésite à la croire.

Confrontée à Ulysse, elle ne le reconnaît pour époux qu'après avoir obtenu de lui un signe indubitable (le secret du lit d'olivier).

Nuit de retrouvailles. Ulysse raconte ses aventures à Pénélope et lui révèle les épreuves qu'il devra encore affronter.

Chant XXIV :

Seconde Nekyia (arrivée des âmes des prétendants dans l'Hadès)

Entretien posthume d'Achille et d'Agamemnon.

Ulysse retrouve son père Laërte et se fait reconnaître de lui, après l'avoir mis à l'épreuve par un récit mensonger.

Révolte des parents des prétendants massacrés. Ulysse et ses proches prennent les armes. Avec l'accord de Zeus, Athéna intervient pour rétablir la concorde à Ithaque.

Corinne Jouanno, *Ulysse, Odyssée d'un personnage d'Homère à Joyce.*

Résumé de la guerre de Troie et du destin d'Ulysse par Salim Bachi :

« Dix années d'une terrible guerre, dix années d'un voyage interminable. [...]

— C'est l'histoire d'une femme enlevée aux siens. [...]

—Et pour qui les siens assiégèrent une ville... Griffes incrustées dans la roche, une cité millénaire dressée sur l'océan des songes, dont l'histoire sombre à présent dans la conscience humains, non par force d'oubli, mais lestée de son poids d'effroi...ainsi périssent les plus lourds souvenirs...Qui se souvient de la capitale des douleurs ? Le guerrier préfère oublier le sang de la bataille, les prairies ocre et jaune, les coquelicots nourris de la chair des hommes, fauchés pour des moissons d'infertilité et de larmes.... Pour une femme conquise par un autre, de jeunes hommes périrent sans nombre...Et elle se promenait sur les remparts, jetant un œil avide sur le cercle de mort, à ses pieds... Faisant croire à un enlèvement, cette femme ouvrit une brèche où la folie des hommes s'engouffra pour dévaler sur mers et terres infinies, par grands vents, mettant aux prises les amis, les pères et les fils, les amants, jetant ainsi une terrible discorde qui sema la mort dans nos rangs et divertit nos ennemis. Pour mettre fin à la furie nous consumant, j'inventai une ruse...La ville fut investie, et brûlée. Les dieux me bannirent pour le saccage et me condamnèrent à dix années d'errance sur les mers. »

Salim Bachi, 2001, p.103

Éléments pour une définition du thème :

Le thème [...] n'est rien d'autre que la coloration affective de toute expérience humaine, au niveau où elle met en jeu les relations fondamentales de l'existence, c'est-à-dire la façon particulière dont chaque homme vit son rapport au monde, aux autres et à Dieu [...]. Son affirmation et son développement constituent à la fois le support et l'armature de toute œuvre littéraire ou, si l'on veut, son architectonique. La critique des significations littéraires devient tout naturellement une critique des relations vécues, telles que tout écrit les manifeste implicitement ou explicitement dans son contenu et dans sa forme

(Serge Douhrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, Mercure de France, 1970).

Le thème est itératif, c'est-à-dire qu'il est répété tout au long de l'œuvre [...] il constitue, par sa répétition même, l'expression d'un choix existentiel [...]. Le thème est substantiel, il met en jeu une attitude à l'égard de certaines qualités de la matière [...]. Le thème supporte tout un système de valeurs ; aucun thème n'est neutre, et toute la substance du monde se divise en états bénéfiques et en états maléfiques [...] (il s'associe à d'autres thèmes) pour constituer « un réseau organisé d'obsessions », « un réseau de thèmes » qui nouent entre eux des rapports de dépendance et de réduction

(Roland Barthes, *Michelet par lui-même*, Éd. du Seuil, 1954).

Un thème serait un principe concret d'organisation, un schème [...] autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde. L'essentiel, en lui, c'est cette « parenté secrète » dont parle Mallarmé, cette identité cachée qu'il s'agira de déceler sous les enveloppes les plus diverses [...]. Les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle. La répétition, ici comme ailleurs, signale l'obsession

(Jean-Pierre Richard, *l'Univers imaginaire de Mallarmé*, Éd. du Seuil, 1961)

Aperçu historique de quelques villes du corpus :

Cirta :

« Cirta » était le nom de l'actuelle « Constantine », ville située au nord-est de l'Algérie. Historiquement, elle est introduite de manière tangible vers la fin de la deuxième guerre punique qui oppose Rome à Carthage (218-211 avant. J.-C.). À cette époque, Massinissa déclare la guerre à Syphax et en ressort vainqueur ; il en devient le roi et contribue grandement à son expansion culturelle et architecturale. À la mort de son fils Micipsa, un nouveau conflit oppose les héritiers de ce dernier à son neveu Jugurtha qui remporte la victoire et devient le maître de la Numidie. En 109, Rome lui déclare la guerre et il est vaincu par le Consul Marius. En l'an 50, le roi Juba Ier règne sur toute la Numédie mais un nouveau conflit l'opposera à Rome.

Pour défaire Juba, César fait appel au Latin Sittius. Il convertit alors Régnum Numedia en l'Africa Nova et nomme Salluste gouverneur. Sittius, quant à lui, aura une partie du territoire conquis : Cirta en fait partie. Celle-ci devient Cirta-Julia ensuite Cirta-Sittianorum¹.

Détruite au début du IV^e siècle, Cirta est reconstruite par [Constantin I^{er}](#), qui en fait la capitale de la Numidie sous le nom de *Civitas Constantina Cirtensium*.

Carthage :

La construction de Carthage remonterait au dernier quart du IX^e siècle av. J.-C. Il est question d'une cité méditerranéenne disposant d'un important réseau d'influences. Son emplacement géographique, lié à son aspect insulaire, en fait un lieu stratégique et opulent. Elle disposait de plusieurs points d'attache : l'Afrique, la Sicile, la Sardaigne, les îles Baléares et l'Espagne ; ce qui lui permettait de dominer la Méditerranée occidentale. Ses rapports avec Rome sont surprenants. En effet, les deux grandes cités, alliées dans un premier temps, finissent par se faire la guerre et tentent de se détruire. C'est ainsi que la rivalité naissante entre les deux puissances, Rome et Carthage, se trouve à l'origine de trois guerres qui durent plus de cent ans.

¹ Nedjma Benachour-Tebbouche, *Constantine et ses voyageurs, op.cit.*, pp.29-30.

La première guerre commence en 264 av. J.C lorsque Carthage prend Messine, ce qui inquiète Rome en raison de la sensibilité tactique dont bénéficie la ville. Suite à de nombreuses batailles, Carthage finit par perdre la Sicile en 241 av. J.-C.

La deuxième guerre punique, vers 219 av. J.C, marque l'avènement d'Hannibal Barca, fin tacticien, qui décide d'attaquer Rome par l'Asie en utilisant des éléphants. L'effet de surprise lui fait gagner plusieurs combats, mais il finit par connaître la défaite, ce qui marquera la chute de Carthage; Rome impose à cette dernière un accord proscrivant la guerre. Carthage rompra l'interdiction pour repousser les attaques de Massinissa qui convoite ses territoires. En 149 av. J.C, Rome, prétextant la transgression du traité, décide d'attaquer la cité et désigne Scipion pour le faire. En dépit de sa résistance, elle finit par tomber en 146 av. J.C et Carthage brûle pendant plusieurs jours. Cet épisode est mentionné dans le roman par Bachi : « Nous vivions à présent sous une grisaille permanente. C'en était fini de notre âge d'or... Carthage brûlait. Nous étions les légions, nous étions Rome, et le rêve de Scipion entrainait en combustion. »¹ ; cela marquera sa totale destruction. Il faudra attendre une vingtaine d'années pour que Rome décide de reconstruire la cité qui reprendra vie encore huit siècles avant d'être ravagée par la conquête arabe.

Alger :

L'histoire d'Alger commence vers le IV^e siècle av. J.C, Carthage choisit un site méditerranéen comme comptoir et le nomme *Ikosim*. La cité fera partie de la Mauritanie après la réorganisation de l'Afrique par Jules César. Par la suite, elle est hellénisée et devient *Icosium* sous le règne du roi Juba. Elle connaît plusieurs occupations : romaine, vandale, byzantine, berbère, arabe, turque, etc. Elle se développe considérablement et change encore de noms quelques siècles plus tard pour devenir : El Djazair. Après la chute de Grenade en 1492 et suite à la « Reconquista » espagnole, certaines villes, y compris Alger, deviennent tributaires de l'Espagne. Puis, pour résister à la croisade chrétienne, la protection des frères Barberousse est demandée vers 1516. Alger devient la capitale de l'Algérie et

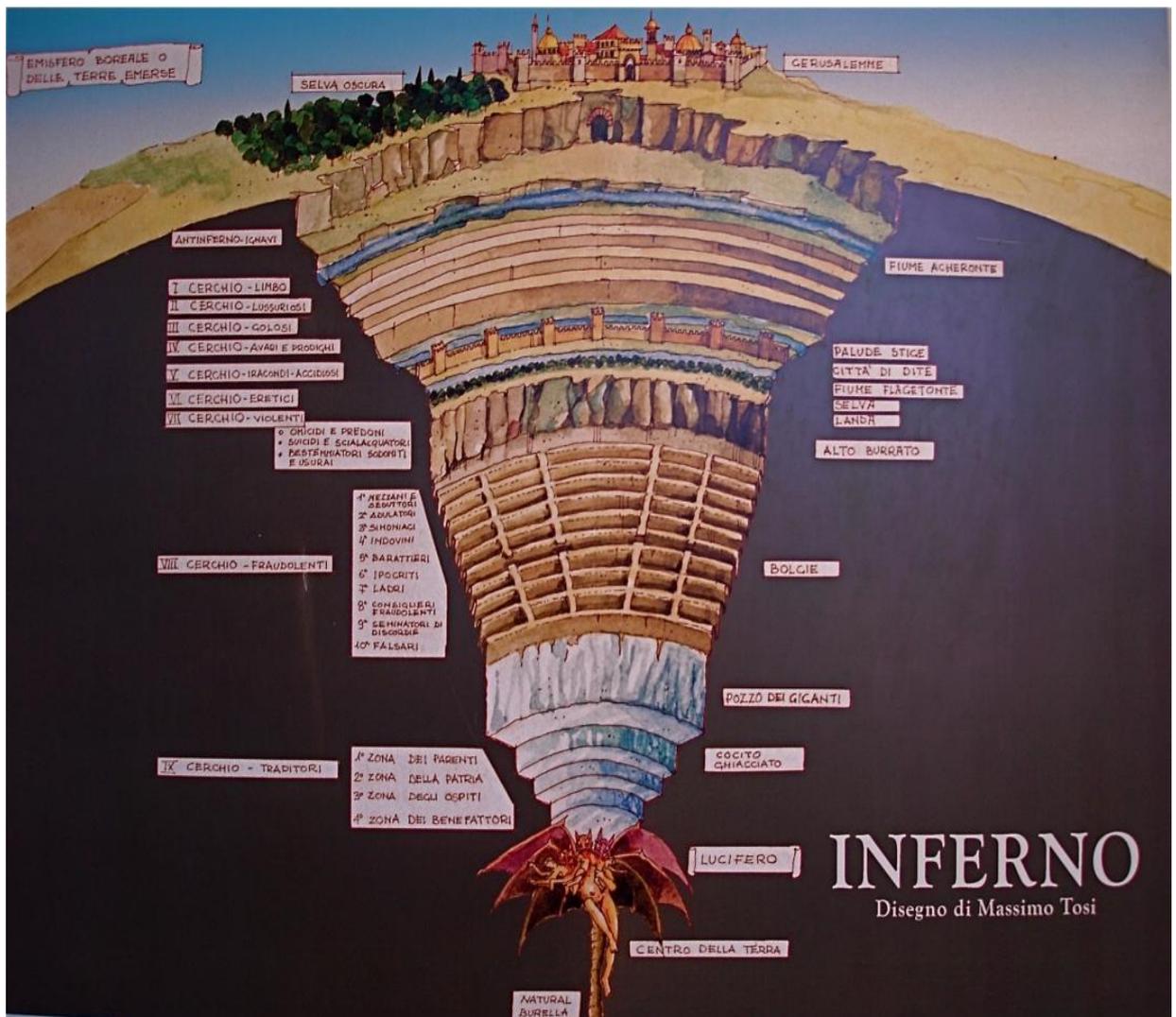
¹ Ibid. p.107.

pendant trois siècles environ, elle sera un repaire de pirates. La colonisation française marquera la dernière étape avant son indépendance en 1962.

Césarée :

Césarée faisait partie du royaume de Mauritanie. On parlait alors de Mauritanie césarienne en raison de l'importance de la cité. En effet, il s'agit d'une des plus grandes cités romaines de l'Algérie. Son nom apparaît quelques années après la défaite de Juba I^{er} roi de Numidie. Le fils de ce dernier, Juba II, est amené en captivité à Rome, puis élevé par César Auguste. Il sera destiné à épouser la fille de Cléopâtre, Cléopâtre Séléne, et récupérera le royaume de son père. Ainsi, le nom « Césarée » aurait été choisi par Juba II pour exprimer sa gratitude envers son bienfaiteur. La ville « du prince » se hisse au rang de capitale provinciale. Néanmoins, Rome a du mal à y maintenir la paix et les révoltes se multiplient. L'apparition du christianisme intensifiera les conflits. Tout comme Cirta et Icosium, elle connaîtra de nombreux occupants.

L'Enfer dans l'imaginaire dantesque :



Il existe neuf cercles ainsi que plusieurs vestibules :

Le chant III de *La Divine comédie* annonce l'arrivée de Dante guidé par Virgile à l'entrée de l'Enfer. Dans le premier vestibule se trouvent les âmes neutres et lâches, celles des hommes qui n'ont jamais pris de risque dans leur vie terrestre. Elles sont harcelées par des insectes et des vers boivent le sang provenant des piqûres. Dante se retrouve ensuite au bord de l'Achéron¹ et aperçoit Charon ainsi que les âmes qu'il transporte sur sa nacelle. Cette scène provoque en lui un grand émoi et il s'endort :

*C'est par moi que l'on va dans la cité plaintive :
C'est par moi qu'aux tourments éternels on arrive :
C'est par moi qu'on arrive à l'infernal séjour.¹ (...)
Là, soupirs et sanglots, cris perçant et funèbre
Résonnaient au milieu de profondes ténèbres :
Dans mon saisissement je me mis à pleurer.
Idiome divers, effroyables langage,
Parole de douleur et hurlements de rages,
Voix stridentes et voix sourdes, mains se heurtant ; (...)
Et moi, les yeux couverts d'un bandeau en vertige².*

La présence de Dante dans le royaume des morts déclenche la fureur de Charon. Virgile intervient alors pour le calmer ; une description du passeur des Enfers est mentionnée :

*Un vieillard dont le front des ans portait la marque.
Il s'écriait : « Malheur à vous, esprit pervers !
N'espérez jamais voir le Ciel, car je vous mène (...)
Va-t'en, éloigne-toi des morts, âme vivante ! » (...)
La rage s'éteignit sur sa joue enflammée,
Dans ses yeux qui roulaient en deux cercles ardents.³*

Après le premier vestibule et la traversée de l'Achéron, Dante se retrouve dans le premier cercle de l'Enfer où se trouvent les Limbes. Séjourner dans ce lieu, les âmes de ceux qui n'ont pas reçu de baptême.

*« Ils sont là sans péché, courbés sous l'anathème
Pour n'avoir pas reçu les eau » du saint baptême,
Pour n'avoir pas franchi les portes de la Foi. »⁴*

Le premier cercle (chant IV) décrit comme un champ pur et tranquille, est le lieu où résident Virgile, Énée, Homère, Aristote, Platon, Sénèque, Euclide et bien d'autres.

¹ Dante Alighieiri, *La Divine Comédie, Tome 1 L'Enfer*. [En ligne] Traduite en vers par Louis Batisbonne, Paris, 1870, [consulté le 14/03/2015]. Disponible à l'adresse : <http://maxencecaron.fr/wp-content/uploads/2010/08/Dante-enfer.pdf>. p. 49.

² *Ibid.*, p.51.

³ *Ibid.*, p.55.

⁴ *Ibid.*, p.65.

Le deuxième cercle (chant V) concerne les voluptueux. On y trouve Minos (également juge dans les Enfers gréco-romains) qui préside au jugement des luxurieux.

*Lieux muets de lumière, enceinte mugissante !
C'était comme une mer levée et frémissante
Quand des ennemis combattent sur ses flots.
Le souffle impétueux de l'éternel orage
Emportait les esprits comme au gré de sa rage,
Les roulants, les heurtant avec ses tourbillons.¹*

C'est donc le plaisir de la chair qui y sera châtié et les âmes concernées ne peuvent y connaître de repos, elles sont emportées par une tempête infernale et un ouragan éternel ; on y trouve par exemple Achille, Hélène, Paris, Tristan et Cléopâtre. Dante discute alors avec certaines ombres et cet échange provoque en lui un nouvel émoi qui lui fera, encore une fois, perdre conscience. Cela nous rappelle la mort symbolique et la chute du corps :

*« Et moi je me sentis mourir de son transport,
Et tombai sur le sol comme tombe un corps mort. »²*

Le troisième cercle (chant VI) est celui des gourmands. Une fois que Dante recouvre ses esprits, il fait face à de nouveaux tourments. Il est question d'un lieu où tombe une pluie maudite marquée par le froid et le gèle, une eau neigeuse et sale coule, en torrent, pour l'éternité. Dans cette terrible orbite se trouve Cerbère, le chien infernal, mais également Ciaccio. Ce dernier parle à Dante de Florence, ce qui nous rappelle que l'initiation consiste aussi à accéder à un savoir privilégié, ordinairement inaccessible :

*Et moi je répondis : « O Ciaccio, ta détresse
Me fait venir aux yeux des larmes de tristesse.
Mais Florence ? sais-tu, peux-tu me révéler
Quand elle finira cette guerre intestine ?
De ces déchirements quelle est donc l'origine ?¹*

¹ *Ibid.*, p.79.

² *Ibid.*, p. 87.

Dante obtient alors les réponses espérées, ce qui fait de lui un être assurément initié.

Au seuil du quatrième cercle, Dante est arrêté par Plutus, démon de l'avarice, qui se calme en entendant la voix de Virgile ; vient alors la pénétration de la quatrième sphère (chant VII) et la descente continue :

*« Enfoncés plus avant dans les plaintifs abîmes
Qui de notre univers engouffrent tout le mal. »²*

Virgile explique à son disciple que le lieu est partagé entre les avares et les prodigues et que chaque partie avec pour châtement de pousser de grands rochers courant à la rencontre de l'autre :

*Ils se heurtaient ensemble au bout de la carrière ;
Et puis se retournaient brusquement en arrière,
Criant : — « Pourquoi jeter ? » — « Pourquoi garder toujours ? »*

*Et sans cesse ils allaient et revenaient sans cesse
D'un point à l'autre point de ce lieu de détresse,
Toujours se renvoyant l'injurieux refrain.³*

Le chant VII introduit également le cinquième cercle. En effet, en traversant à l'autre rive, Dante découvre des âmes plongées dans un ruisseau sombre et noir qui se révèle être le Styx :

*« Le ruisseau qui s'endort forme un marais fétide :
Styx est le nom qu'on donne à cet étang hideux⁴. »*

On y trouve toutefois deux sortes d'âmes. La première catégorie concerne celles des coléreux, ils sont condamnés à se battre, tout nus, éternellement. La deuxième concerne les paresseux qui restent pris dans le Styx soupirant leur plainte déchirante.

Dante et Virgile pénètrent par la suite dans la cité de Dité après avoir échappé aux Furies grâce à l'ange envoyé du ciel :

¹ *Ibid.*, p. 95.

² *Ibid.*, p.103.

³ *Ibid.*, p. 105.

⁴ *Ibid.*, p.111.

*Ce marais, d'où s'exhale une vapeur affreuse,
Enserre en ses contours la cité douloureuse
Où nous ne pouvons plus entrer qu'en menaçant.*¹

Ils y retrouvent le séjour des incrédules entassés dans des tombeaux qui ne cessent de brûler :

*Il répondit : « Ici sont les hérésiarques
(...) Chaque tombe renferme ensemble même âmes,
Et doit brûler de plus ou moins ardentes flammes. »*²

L'exploration chthonienne continue et la descente conduit aux trois cercles suivants (chant XI)

*Étagés l'un sur l'autre et toujours plus petits.*³

Le septième cercle, celui des violents, est divisé en trois degrés. Ces derniers s'articulent autour des différents types de violence : contre son prochain, contre soi-même ou contre Dieu. Le premier degré, gardé par le Minotaure, concerne ceux qui font du mal à autrui : « les homicides, les hommes de ravage et les brigands avides »⁴. Les âmes s'y trouvant sont plongées dans une fosse remplie de sang bouillant ; les centaures, en utilisant des flèches, empêchent quiconque d'en sortir. Le deuxième degré renferme les individus ayant usé de la violence qu'entre eux-mêmes ou contre leurs biens. Les âmes suicidées sont prises dans des arbres ou des buissons desquelles les Harpies se nourrissent et dans lesquels, elles établissent leur nid. Les dissipateurs sont, quant à eux, les proies de chiennes furieuses⁵. Enfin, le troisième degré se rapporte à ceux ayant blasphémé. Les âmes y sont emprisonnées dans une lande aride où une pluie de flammes tombe éternellement. Dans cette partie, Dante mentionne les différents fleuves de l'Enfer évoqués dans la description des Enfers gréco-romains :

*Ils forment en coulant dans ces vallons sans bornes
Le Phlégéthon, le Styx, l'Achéron, fleuves mornes ;*

¹ *Ibid.*, p.133.

² *Ibid.*, p.141.

³ *Ibid.*, p.159.

⁴ *Ibid.*, p.161.

⁵ *Ibid.*, p.183.

*Par ce conduit étroit ils vont toujours plus bas,
Et, coulant jusqu'au fond de l'enceinte profonde,
Engendrent le Cocyte ; or tu verras cette onde¹.*

Le Léthé est à son tour introduit, mais semble réservé à un autre endroit :

*Tu verras le Léthé, mais hors de ces abîmes.
Aux lieux où les esprits se lavent de leurs crimes,
Quand le pardon de Dieu leur en remet le poids².*

Le huitième cercle est celui des fourbes, il est divisé en dix fossés concentriques (chant XVIII) :

*L'hypocrisie infâme avec la flatterie,
Simonie et larcin, faux et sorcellerie,
Escrocs, entremetteurs, et semblable limon.³*

L'endroit est appelé *Malebolge* signifiant fosses maudites:

*Aussi c'est tout au fond de l'enceinte profonde,
Dernier cercle où Dité siège au centre du monde,
C'est là que gît le traître à jamais torturé !⁴*

Les châtiments dépendent de chaque bolge et s'intensifient au fil de la descente. Le premier bolge (chant XVIII) met en scène des démons qui fouettent les pécheurs. Le deuxième (chant XVIII), concerne les flatteurs, ils sont plongés dans un horrible cloaque d'immondice⁵. Le troisième (chant XIX) enferme les simoniaques qui y sont plongés dans des trous étroits, les pieds en l'air et flambants⁶. Dans le quatrième bolge (chant XX), on retrouve les sorciers et les devins, ils ont alors la tête disloquée, tournée en arrière pour ne plus prétendre pouvoir voir loin devant⁷. Le cinquième bolge (XXI) regroupe les prévaricateurs, ils sont plongés dans une poix bouillante surveillée par des démons⁸. Le sixième bolge (chant XXIII) est le séjour des hypocrites, les âmes doivent se déplacer sous le

¹ *Ibid.*, p.207.

² *Ibid.*, p.209.

³ *Ibid.*, p.163.

⁴ *Ibid.*, p.163.

⁵ *Ibid.*, p.251.

⁶ *Ibid.*, p.265.

⁷ *Ibid.*, p.279.

⁸ *Ibid.*, p.293.

poids de chapes écrasantes. Les voleurs sont punis dans la septième fosse (chant XXIV) où ils courent nus et effrayés poursuivis par des serpents qui tente de les étreindre. La huitième fosse (chant XXVI) emprisonne les mauvais conseillers dans une flamme éternelle et l'une des âmes qui l'habite est celle d'Ulysse qui raconte la fin de son voyage.

*Soudain du Nouveau-Monde un tourbillon étrange
S'élève et vient au flanc frapper notre vaisseau,
Trois fois le fait tourner en amoncelant l'onde,
Puis soulève la poupe, et dans la mer profonde
Fait descendre la proue au gré d'un bras jaloux,
Jusqu'à ce que la mer se referme sur nous.*¹

Le neuvième bolge (chant XXVIII) séquestre les hérésiarques, sources de discorde ; ils se voient démembrés et mutilés selon le degré de leurs péchés. Enfin le dernier bolge (chant XXIX) enferme les alchimistes et faussaires qui gisent et se traînent dévorées par la lèpre².

Les dix fosses se terminent par un puits large et profond qui donne lieu au neuvième et dernier cercle (chant XXXI). Il s'agit de la demeure des doubles fourbes soit des traîtres. Elle est divisée en quatre girons s'articulant tout au long d'un lac glacé. Tout d'abord, il y a la *Caïne*, zone qui regroupe les traîtres envers leurs familles. Ensuite, Dante et Virgile arrivent à l'*Antenora*, zone des traîtres à leur patrie ; les âmes qui y séjournent s'entredévorent le crâne.

*Et, comme un affamé sur le pain qu'on lui jette,
Celui qui dominait s'acharnait sur la tête
De l'autre, et le mordait de la nuque au cerveau.*³

La *Ptolémée* représente la prochaine zone, celles des traîtres envers leurs hôtes. Les pécheurs de cette région ont pour châtiment d'avoir la tête renversée en arrière afin que les pleurs gèlent dans leurs yeux⁴.

*De grâce, arrachez-moi le voile insurmontable,
Pour que j'épanche un peu la douleur qui m'accable*

¹ *Ibid.*, p.375.

² *Ibid.*, p.405.

³ *Ibid.*, p.459.

⁴ *Ibid.*, p.461.

Avant que de nouveau gèlent mes tristes pleurs !¹

La Giudecca, séjour des traîtres envers leurs bienfaiteurs ; parmi les âmes, figure Judas. La glace recouvre ce lieu et à son centre, qui est également le centre de l'univers, se tient Lucifer.

Le monarque abhorré du douloureux royaume

Sortait hors du glacier son sein : hideux fantôme !

J'aurais atteint plutôt la taille d'un géant, (...)

Ah ! s'il fut aussi beau qu'il est épouvantable

Et contre son Auteur leva son front coupable,

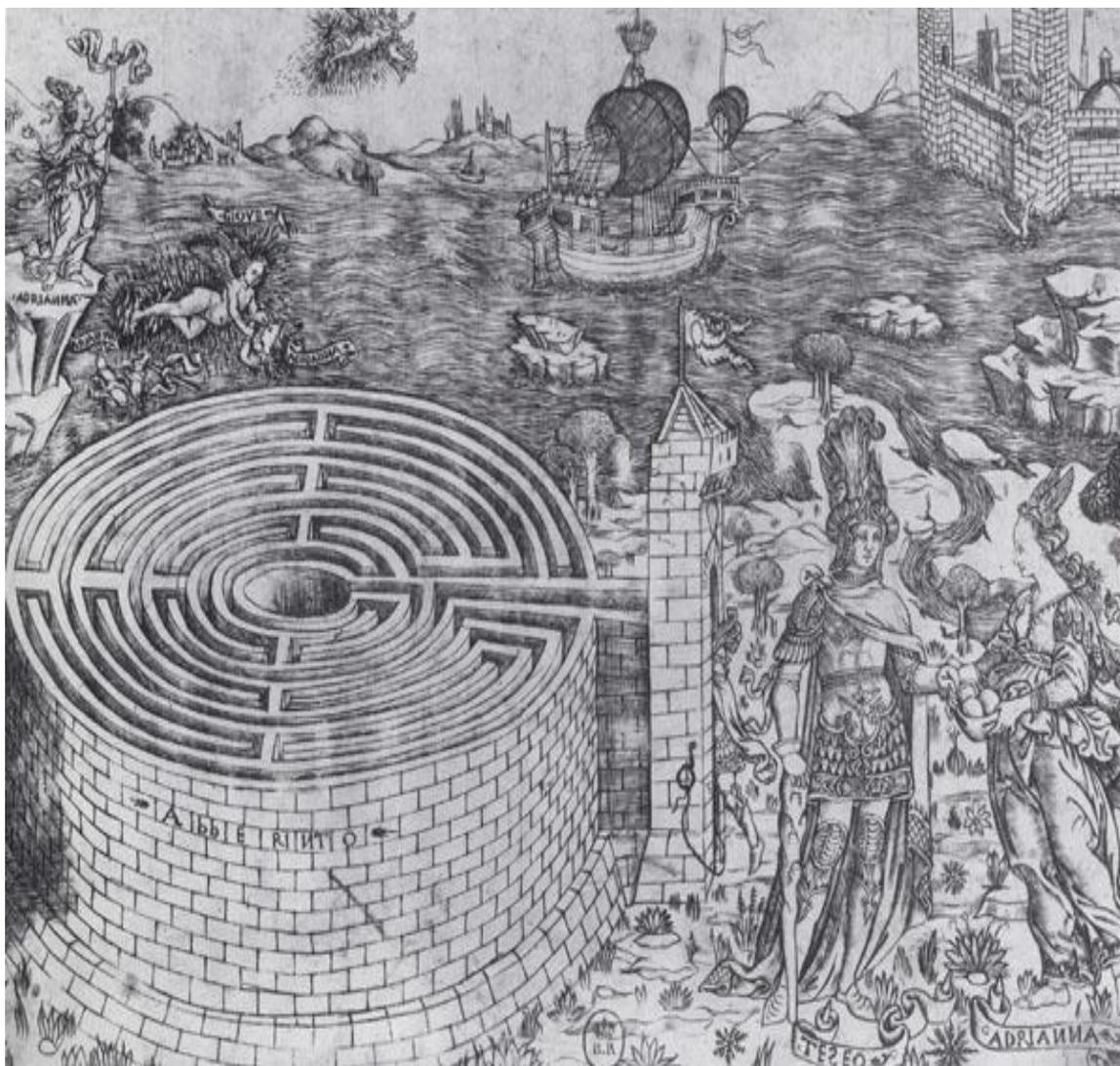
Il a gagné sa place au centre des remords.²

Ainsi se termine la descente dantesque aux Enfers. Le cercle et la verticalité témoignent alors d'un enfer implacable qui se contracte et se resserre à mesure qu'on parcourt ses composantes, il est assurément une prison épouvantablement inexpugnable. Chaque emplacement est marqué par une damnation qui s'abat sur l'âme en perdition. La mécanique du cercle rejoint l'enfoncement qu'engendre la verticalité pour former une tornade hélicoïdale qui punit et torture. À cet espace fait de désespoir, de supplice et de douleur, la présence de Virgile, endossant le rôle de guide des Enfers, protège Dante et le transforme en initié. Il accède à des connaissances sacrées inaccessibles au commun des mortels. Son voyage aussi éprouvant physiquement que psychiquement démontre toutefois la difficulté qu'introduit la mort symbolique : la métamorphose de l'être n'est pas sans prix. C'est pourquoi, Dante se trouve souvent affecté par ce qu'il voit au point d'en perdre connaissance ; sans Virgile, il aurait sûrement perdu la tête face aux révélations qui lui ont été faites.

¹ *Ibid.*, p.471.

² *Ibid.*, p.481.

Le labyrinthe de Crète :



Vers 1460-1475. Burin en matière fine. Bibliothèque nationale de France

Minos et le Minotaure :

« L'histoire du roi Minos, par exemple, raconte comment ce grand souverain de l'empire crétois, alors au sommet de sa suprématie commerciale, s'assura les services de Dédale et comment le célèbre architecte conçut et construisit pour lui un labyrinthe où cacher cette chose dont le palais avait à la fois honte et peur. Dans ses murs, en effet, il y avait un monstre enfanté par la reine Pasiphaé. Tandis que le roi Minos était, dit-on, occupé à des guerres importantes pour protéger les routes commerciales de son royaume, Pasiphaé avait été séduite par un magnifique taureau, blanc comme neige et né de la mer. Ce qui n'était pas pire, à vrai dire, que ce à quoi s'était prêtée la propre mère de Minos, Europe ; on sait, en effet, qu'elle avait été ravie par un taureau qui l'avait emportée en Crète. Ce taureau-là était Zeus et le fils vénéré de cette union sacrée, Minos lui-même, maintenant partout respecté et servi sans réserve. Comment donc Pasiphaé aurait-elle pu se douter que le fruit de son imprudence à elle serait un monstre : ce petit enfant à corps d'homme, mais à tête et à queue de taureau ?

Son entourage blâma beaucoup la reine ; mais le roi n'était pas sans avoir conscience de la part qui lui revenait dans la faute. Le taureau en question avait été envoyé par Poséidon, longtemps auparavant, lorsque Minos disputait le trône à ses frères. Minos, prétendant que le trône lui revenait de droit divin, avait prié le dieu de faire sortir de la mer un taureau en témoignage ; pour sceller sa prière, il avait fait vœu de sacrifier aussitôt l'animal, en symbole de soumission. Le taureau apparut et Minos monta sur le trône ; mais, ayant contemplé la majesté de la bête que Poséidon lui avait envoyée et réfléchi aux avantages qu'il y aurait à posséder un tel animal, il décida d'user d'une ruse de trafiquant dont il supposait que le dieu ne se formaliserait guère. Il sacrifia sur l'autel de Poséidon le plus beau taureau blanc qu'il possédât et adjoignit l'autre à son troupeau¹.

L'empire crétois avait beaucoup prospéré sous le gouvernement avisé de ce célèbre législateur, modèle d'attachement au bien public. Cnossos, la capitale, était

¹ Joseph Campbell, *Le Héros aux mille et un visages*, *op.cit.*, p.20.

devenue le centre élégant et luxueux d'une des premières puissances commerciales du monde civilisé. La céramique crétoise était appréciée en Babylonie et en Égypte, et la flotte naviguait vers toutes les îles et tous les ports de la Méditerranée. Intrépides, leurs frêles embarcations franchissaient les Colonnes d'Hercule pour gagner le vaste océan et, de là, longeaient les côtes, tant vers le nord pour rapporter l'or d'Irlande et l'étain de Cornouailles, que vers le sud où, contournant le Sénégal, elles atteignaient le lointain pays des Yorubas et les centres reculés du commerce de l'ivoire, de l'or et des esclaves.

Mais, en son royaume, la reine, sous l'inspiration de Poséidon, avait conçu une passion irrésistible pour le taureau. Elle avait convaincu l'habile architecte de son mari, l'incomparable Dédale, de fabriquer pour elle une vache en bois qui puisse abuser le taureau. Fiévreusement elle y pénétra ; et le taureau se méprit.

Elle mit au monde un monstre qui ne tarda pas à devenir un danger. Aussi Dédale fut-il à nouveau sommé, cette fois par le roi, de construire un immense enclos, en forme de labyrinthe et muni de passages sans issues, pour soustraire la chose aux regards. Son invention comportait tant de détours que Dédale lui-même, lorsqu'il eut achevé son ouvrage, ne put qu'avec peine revenir jusqu'au seuil. A l'intérieur, on installa le Minotaure ; et dorénavant on le nourrit de jeunes filles et de jeunes garçons que les nations asservies par les Crétois envoyaient par groupes en guise de tribut¹ ».

¹ *Ibid.*, pp.21-22.

Déméter et Perséphone :

« Dans l'histoire de ces deux déesses, Déméter et Perséphone, l'idée de la souffrance prédomine. Déméter, déesse de la richesse des moissons, est plus encore une mère divine et inconsolable qui chaque année voit mourir sa fille. Perséphone est l'adolescente radieuse du printemps et de l'été, dont le pas léger, en effleurant le flanc roussi et desséché de la colline, suffit à faire reverdir et fleurir, ainsi que l'a chanté Sapho.

J'entendis le pas de la fleur du printemps...

—le pas de Perséphone. Mais Perséphone savait combien cette beauté était éphémère : feuillages, fleurs et fruits, toute pousse annuelle sur la terre prend fin quand vint le froid et succombe, comme Perséphone elle-même, au pouvoir de la mort. Après son enlèvement par le souverain du sombre empire souterrain, elle ne fut plus jamais la jeune fille radieuse et gaie, sans trouble ni souci, qui jouait dans le pré fleuri de narcisses. Certes, à chaque printemps, elle revenait d'entre les morts, mais elle emportait avec elle le souvenir du lieu dont elle venait ; malgré son étincelante beauté, il restait en elle quelque chose d'étrange et de terrifiant, souvent on la désignait comme « « celle dont le nom ne doit pas être prononcé »¹ »

¹ Edith Hamilton, *La Mythologie. Ses dieux, ses héros, ses légendes*, p.63.

Résumé :

Le but de cette thèse est de montrer comment Assia Djebar et Salim Bachi usent de la thématique viatique dans leurs écrits pour introduire un véritable discours sur le Monde et sur Soi. Une étude comparative nous permettra de relever les différentes représentations que les auteurs font du voyage et le rapport qu'entretient celui-ci avec l'errance. Nous verrons alors que le voyage dont il est question dans notre corpus implique un rapport complexe entre l'Être et le Centre. Dans cette perspective, Ulysse, l'archétype du voyageur, se placera au cœur de la sphère erratique : il est sans conteste l'archétype de l'homme nostalgique condamné par un retour différé à errer dans les méandres du monde. Nous tenterons donc de voir comment les deux écrivains convoquent des éléments divers pour une écriture riche et plurielle qui révèle la nature fragmentaire d'une identité aux prises avec un sentiment d'éclatement.

Mots clés :

Voyage-formes-identité- écriture-Mythe.

Abstract:

The purpose of this research is to demonstrate how Assia Djebar and Salim Bachi use the travel theme in their writings to introduce some sort of a discourse debating the World and the Self. A comparative study will allow us to identify the different representations that the authors make of travelling and what relationship or connection it may have with wandering. We will then determine how the travel discussed in our corpus involves a complex relationship between the Being and the Center. In this perspective, Ulysses, the archetype of the traveller, will be at the heart of the wandering sphere: he is undoubtedly the epitome of the nostalgic man condemned by a delayed return to roam the meanders of the world. We will therefore try to comprehend how the two writers make use of diverse elements for a rich and plural writing that reveals the fragmentary nature of an identity conflicting with a sense of bursting.

Mots clés :

Trip-formes-identity-writing-Myth.

ملخص :

تسعى هذه الأطروحة إلى أن تبين كيف يقوم كل من آسيا جبار وسليم باشي باستخدام موضوع السفر في نصوصهما لتقديم خطاب عن العالم و عن الأنا و ستمكننا الدراسة المقارنة من تسجيل تمثالات الكاتبين عن السفر وعلاقته بالتيه. سنكتشف عندئذ أن السفر الذي تدور حوله مدونتنا يفترض علاقة معقدة بني الكينونة والمركز. ضمن هذا المنظور سيوضع يولييسيس، النموذج الأصلي للمسافر، ، نفسه في قلب عالم الشرود و التيه: فهو بلا مرأء مثال الرجل المسكون بالحنين و المحكوم عليه بسبب العودة المؤجلة بأن يتيه في معارج العالم. و سنحاول أن نتبين كيف يستدعي الكاتبان عناصر مختلفة في سبيل كتابة ثرية و تعددية تكشف عن الطبيعة المتشظية لهوية تصارع شعورا بالتحطم.

مفاتيح النص :

الأدب الجزائري - السفر - الأشكال - الهوية - الكتابة - التاريخ - الأسطورة

TABLE DES MATIÈRES :

INTRODUCTION GÉNÉRALE :	p.1
PARTIE 1 : De la paratextualité à l’hypertextualité	p.19
Introduction partielle	p.20
1-L’intertextualité et le dialogisme : quelques définitions	p.20
2-Genette et la transtextualité	p.21
3-Assia Djébar et Salim Bachi, une écriture intratextuelle :	p.22
Chapitre 1 : Analyse paratextuelle	p.24
1- Le paratexte, ses caractéristiques et ses fonctions :	p.24
2- L’indication générique	p.26
3- L’épigraphe dans les romans d’Assia Djébar:	p.37
4- Le titre :	p.42
4-1- Les fonctions du titre	p.43
4-2-Analyse des titres	p.47
4-2-1- <i>La Femme sans sépulture</i>	p.47
A-Portrait de Zoulikha Oudai	p.49
B- Analyse Du syntagme prépositionnel	p.51
C- Sépulture : lieu de mémoire, lieu de deuil	p.52
D- La sépulture chez les Grecs	p.54
4-2-2- <i>Nulle part dans la maison de mon père</i>	p.57
A-Analyse des composantes du titre	p.57
B- La figure du père dans le roman	p.61
4-2-3- <i>Le Chien d’Ulysse</i>	p.65
A- Argos, le chien d’Ulysse	p.67
B-Ulysse le voyageur	p.70
C-« Hocine le voyageur »	p.72
4-2-4- <i>Amours et aventures de Sindbad le Marin</i>	p.74
A- Sindbad le Marin :	p.74
1-Premier voyage	p.74
2-Deuxième voyage	p.75
3- Troisième voyage	p.76
4- Quatrième voyage	p.76
5- Cinquième voyage	p.77
6- Sixième voyage	p.78
7- Septième voyage/nuits	p.79
B-Sindbad le Portefaix	p.79

C- Sindbad le Portefaix double de Sindbad le Marin?	p.82
D-L'élément maritime	p.84
Conclusion :	p.87
Chapitre 2 : Vers une analyse hypertextuelle :	p.88
Introduction partielle :	p.88
1- <i>La Femme sans sépulture</i> ; indice citationnel et épilogue	p.90
2- <i>Amours et Aventures de Sindbad le Marin</i> , une hypertextualité triptyque	p.91
2-1-Ulysse, personnage omniprésent :	p.92
2-2-L'écriture de Salim Bachi à l'épreuve de la parodie	p.93
2-3- Ulysse et Sindbad : aventures jumelles ?	p.97
3- <i>Odysée</i> et transposition :	p.100
3-1- <i>La Femme sans sépulture</i> : Ulysse femme face aux sirènes de Césaré	p.103
3-2- <i>Le Chien d'Ulysse</i> : Hocine est de retour	p.109
3-3-Amours et aventures d'Ulysse le Marin	p.117
Conclusion :	p.123
Deuxième partie : Voyages, formes et représentations	p.125
Introduction partielle :	p.126
1-Voyage, étymologie et évolution	p.126
2-Temps et espace ; une crise commune de la dimension	p.131
Chapitre 1 : Voyage et espace :	p.133
I- Espaces, voyages et déplacements:	p.133
1-L'espace au regard de la géocritique	p.134
2-Espace réel/espace fictionnel	p.138
3-Espace sacré, espace profane	p.141
II-La ville :	p.143
Cartographie des villes :	p.147
1- <i>Le Chien d'Ulysse</i> , Cyrtha, la ville indéfinissable	p.148
2- <i>Amours et aventures de Sindbad le Marin</i> : villes et multiplicité	p.153
A-Carthago	p.153
B- Les autres villes, de l'Occident vers l'Orient	p.157
3- Les villes dans les romans d'Assia Djebar	p.169
A-Assia Djebar et l'antique Césarée	p.169
B-Blida, l'espace transgressif	p.176
C-Alger, la sultane	p.180

Conclusion :	p.185
Chapitre 2 : Du voyage temporel à la ville mnésique	p.186
Introduction partielle :	p.186
I-Temps sacré/temps profane	p.187
II- Temps chronologique et anachronies	p.188
III- Le temps dans les romans	p.191
1- <i>Le Chien d'Ulysse</i> , temps et écriture de l'horreur	p. 191
2- <i>Amours et aventures</i> , un voyage dans l'Histoire	p.197
3-Temps et voyage mnésique chez Assia Djébar	p.204
3-1-La Femme sans sépulture entre mémoire et Histoire :	p.204
A- La mémoire au cœur du temps	p.204
B-L'écriture de la mémoire, l'écriture tombeau	p.209
3-2- <i>Nulle part dans la maison de mon père</i> , un retour dans le temps	p.212
IV-Assia Djébar et Salim Bachi ou la dichotomie Passé/présent	p.217
Conclusion	p.219
Chapitre 3 : Ville claustrale et voyage onirique	p.220
I- La ville comme espace claustral	p.220
II-Le rêve dans la ville ou le voyage onirique :	p.231
1-Quelques définitions	p.231
2-Des personnages entre rêve et réalité :	p.235
2-1-L'onirisme cyrthéen	p.235
2-2-L'onirisme dans <i>Amours et aventures de Sindbad le Marin</i>	p.243
2-3- Rêverie et double dans <i>Nulle part dans la maison de mon père</i>	p.247
A-Du double à l'altérité	p.248
B- Ce reflet dans le miroir, est-il le mien ?	p.249
C- La danse	p.252
2-4- <i>La Femme sans sépulture</i> ou le souvenir onirique	p.256
2-5-La rêverie au cœur de la lecture	p.262
Conclusion	p.267

Partie 3 : Du voyage initiatique à l'éternel retour	p.271
Introduction partielle :	p.272
1-L'initiation	p.273
2- Définition du mythe	p.278
3- La mythocritique	
Chapitre 1- L'initiation chez Salim Bachi :	p.279
I- Les personnages bachiens et la descente aux Enfers :	p.280
1-Enfers et aspects géométriques :	p.281
2-Les Enfers dans la mythologie gréco-romaine :	p.282
3-Les Enfers selon Dante :	p.283
4-L'écriture bachiennne à l'aube du voyage dantesque :	p.286
4-1- Quand l'espace s'assimile à l'Enfer :	p. 291
4-2- Flexibilité, irradiation et figures infernales :	p.294
II- Labyrinthe et écriture :	p.298
1- Mythe crétois, labyrinthe et particularités :	p.298
2- Émergence et flexibilité vers une irradiation du mythe :	p.300
3-La ville, le Minotaure de la modernité :	p.305
4-L'éclatement au cœur de la ville labyrinthique :	p.309
4-1-Mémoire, oubli et labyrinthe :	p.309
4-2-Initiation et identité ; l'éclatement de Thésée :	p.313
5-Du labyrinthe à l'écriture ou l'écriture du labyrinthe:	p.317
III- Le Démiurge, un mythe cosmogonique :	p.320
Conclusion	p.328
Chapitre 2- Le voyage initiatique dans l'écriture d'Assia Djébar :	p.329
I- <i>Nulle part dans la maison de mon père</i> : initiation et évolution :	p.330
1-La maison et la chambre :	p.331
2-La chambre comme lieu initiatique :	p.333
3- Le hammam, un lieu initiatique au cœur de la collectivité :	p.338

II- <i>La Femme sans sépulture</i> ; le mythe des Sirènes:	p.349
1- Des Sirènes à Perséphone ; de la perte à la puissance:	p.349
2- Voix et narration:	p.353
3- La voix des Sirènes de Césarée :	p.354
3-1-Voix de Zohra Oudai :	p.354
3-2-Voix de Hania :	p.356
3-3-Voix de Mina, seconde fille de Zoulikha :	p.358
3-4-Dame Lionne, la Sirène de l'autre monde:	p.360
4- Ulysse est enfin là pour écouter:	p.363
5- Où trouver Perséphone ? Initiation et métamorphose :	p.366
Conclusion :	p.372
Chapitre 3 : Retour aux origines et mythe de l'éternel retour :	p.373
1-Le mythe de l'éternel retour :	p.374
2-Du retour à la nostalgie ou la nostalgie du retour :	p.378
3-L'identité au cœur et hors du centre :	p.383
CONCLUSION GÉNÉRALE :	p.387
Bibliographie :	p.397
Annexes :	p.409
Résumés :	p.457