

**REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA
RECHERCHE SCIENTIFIQUE**

**UNIVERSITE MENTOURI CONSTANTINE
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT DE LANGUE ET DE LITTERATURE
FRANÇAISES**

N° d'ordre :

N° de série :

Mémoire de Magistère option Littérature :

Littératures de langue française et Interculturalité

Intitulé

***Voyage mythique et constellation intertextuelle
dans Le Chien d'Ulysse et dans La Kahéna de
Salim Bachi***

Présenté par Myriam BOUGHACHICHE

Sous la direction du docteur Zoubida BELAGHOUEG

Devant le jury :

Docteur Benachour Nedjma, Président, Université de Constantine

Docteur Belaghoueg Zoubida, Rapporteur, Université de Constantine

Docteur Abdou Kamel, Examineur, Université de Constantine

Professeur Hadj Miliani, Examineur, Université de Mostaganem

2005-2006

A mes parents

A mes frères et sœurs

A mon frère Zineddine

A tous ceux qui m'ont aidée et encouragée.

Remerciements

Au terme de cette étude, je voudrais remercier mon encadreur Zoubida Belaghoueg qui a bien voulu accepter le sujet et diriger mon travail. Sa disponibilité, sa patience et sa compréhension n'ont jamais fait défaut, qu'elle trouve ici l'expression de mes sincères remerciements pour ses précieux conseils qui m'ont été fort utiles.

Ma gratitude ira également à Madame et Monsieur Benachour, qu'ils reçoivent ici le témoignage de mes profonds sentiments.

Je remercie également Messieurs Abdou Kamel et Hadj Miliani qui ont bien accepté d'examiner mon travail. Qu'ils soient assurés de ma profonde reconnaissance.

Enfin je ne saurais terminer sans rendre hommage à tous mes enseignants Madame Bakhouché, Messieurs Ali Khoudja, Chehad, Koulougli et Boughrara.

« Pourquoi faut-il qu'il y ait un commencement pour que j'aboutisse à une fin ; puisque je m'aperçois que ma pensée tourne sur elle même, laissons-la tourner. »

Kateb Yacine

« On ne suit pas l'écriture d'une aventure, mais l'aventure de l'écriture. »

Jean Ricardou

Sommaire

Sommaire.....	5
Introduction.....	7
Chapitre I : Modernité littéraire et orientation originale dans le roman algérien..	25
1- Bref aperçu historique.....	26
1-1- Un parcours de cinquante ans : de 1950 à 2000.....	27
1-2- Appartenance générationnelle et littéraire de Salim Bachi.....	38
2- Du <i>Chien d'Ulysse</i> à <i>La Kahéna</i> c'est tomber de Charybde en Scylla.....	41
2-1- <i>Le Chien d'Ulysse</i> ou la descente aux enfers cyrthéens.....	43
2-2- <i>La Kahéna</i> , fardeau des origines ?.....	44
Chapitre II : Mythe et Intertextualité du champ conceptuel au champ analytique	47
1-Mythe, mythanalyse et mythocritique.....	48
1-1-Mythe : perspectives et enjeux.....	49
1-2-Mythocritique :lire le texte sous l'angle du mythe.....	55
2- Poétiques de l'intertextualité.....	59
2-1-Intertextualité :origines et définitions.....	60
2-2- Fonctions et significations de l'intertextualité.....	65
Chapitre III :Lecture mythique du <i>Chien d'Ulysse</i> et de <i>La Kahéna</i>	68
1- Bachi : un même texte aux mythologies diverses.....	70
1-1- Le mythe d'Ulysse entre sacralisation et désacralisation.....	78

1-2- Nedjma et la Kahéna : les mythes identitaires.....	83
2- Bachi en quête d'une mythologie moderne.....	95
Chapitre IV : Lecture intertextuelle des deux romans.....	97
1- Fonctionnement intertextuel d'un modèle littéraire occidental.....	99
1-1- L' <i>Odyssée</i> : transformation et transgression dans la version de Bachi..	99
1-2- La référence joycienne.....	112
2- <i>Nedjma</i> : le dynamitage d'un modèle littéraire hérité?.....	117
2-1- L'art d'imiter.....	118
2-2- Symbolique de la légende tribale.....	125
Chapitre V : Les métaphores spatiales de Cyrtha et de la Kahéna.....	138
1- La dimension spatiale.....	144
1-1- L'espace mythique.....	149
1-2- L'espace erratique.....	152
2- La dimension symbolique de l'espace.....	154
2-1- L'espace-femme.....	154
2-2- L'espace-monstre.....	157
Conclusion.....	164
Bibliographie.....	171

Introduction

Au commencement était le mythe. Le mot est ceint d'étranges significations et de mystérieuses valeurs. Il éveille en nous des images féeriques et énigmatiques à la fois, le mythe préfigure la liberté, l'inconnu, l'aventure et la fantaisie. Il échauffe notre imagination, et curieusement nous fait sortir de notre vie quotidienne pour rejoindre un océan de symboles parce qu'il est la parole de l'origine, celle de l'existence et de la destinée.

Depuis que l'humanité existe, le mythe existe et ses origines remontent à l'antiquité. A l'origine il était oral. Il fit partie de la culture orale transmise à travers les âges, et au fil du temps il est devenu écrit. Avec la naissance de l'écriture, il a été transcrit et a voyagé à travers les aires et les ères. Ainsi, il a été et est encore l'objet de toutes les reprises et les métamorphoses à travers différentes civilisations, d'où cette interculturelité, puis cette intertextualité qui règnent sur la littérature universelle.

La relation entre le mythe et la littérature n'est pas à démontrer. Le mythe est un lieu originaire, un modèle ou une référence de toute littérature qui, à son tour, favorise sa permanence et sa survie, et sans laquelle il ne pourrait jamais s'épanouir et se renouveler. Le mythe et la littérature se nourrissent l'un l'autre dans une sorte de « rythme respiratoire » qui les sépare pour mieux les réunir.

En littérature, le mythe le plus illustre et le plus ancien est celui d'Ulysse de la mythologie grecque. En fait, Homère¹ (poète épique grec du VIII^e siècle av. J.-C., père de toute la littérature grecque, auteur de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*²), baigne dans la divinité et ses récits symbolisent l'ingéniosité d'Ulysse face à la nature hostile.

Ce mythe est devenu, par la suite, l'objet de plusieurs reprises, traductions, adaptations théâtrales et cinématographiques avec parfois même d'autres versions et de nouvelles significations³.

*Ulysse*⁴, un roman de James Joyce, publié en 1922, est l'exemple type d'une variation de l'*Odyssée*, il est d'une complexité et d'une

¹ Homère. *Odyssée*. Paris : Armand Colin, 1931. Œuvre traduite et présentée par Victor Bérard. Préface de Fernand Robert.

² Épopées monumentales de la littérature grecque où se déroule le conflit troyen et grec suivi par l'interminable périple d'Ulysse, roi d'Ithaque, combattant de la guerre de Troie et condamné par les dieux à vivre dix années d'exil et d'errance, mais qui triompha grâce à son ingéniosité et sa ruse face à une nature hostile, à la voracité de Polyphème, le Cyclope, à la séduction des sirènes et de Circé la magicienne la plus redoutable, au tourbillon et aux monstres. Son ingéniosité lui permet de rejoindre son royaume et de massacrer les traîtres et les prétendants qui voulaient lui voler Pénélope sa femme, et son trône.

³ Nous citons quelques exemples : - Euripide. *Le Cyclope* in *Théâtre complet I*, traduction de Charles Mauduit. Paris : Flammarion, 2000.

- Fénelon (1699). *Les aventures de Télémaque*. Paris : Flammarion, 1968.

- Marivaux (1716). *Illiade travestie* in *Œuvres de jeunesse*. Paris : Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

- Kafka (1917). « *Le silence des sirènes* » traduction de M. Robert in *Œuvres*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

- Collages odysseens d'Aragon (1922). *Les aventures de Télémaque*. Paris : Gallimard, 1966.

- *Ulysse's Gaze. Le Regard d'Ulysse*, un film de Theo Angelopoulos qui remporta en 1995 la palme d'or du Festival de Cannes.

⁴ Joyce, James. *Ulysse* (Trad. A. Morel). Paris : Gallimard, 1957.

modernité étonnantes. Parodiant l'*Odyssee* d'Homère transposée dans l'univers dublinois de l'auteur, son influence sur la création et la recherche littéraire fut considérable.

Et voici qu'à l'autre bout du monde, surgissent les récits guerriers sur Massinissa, Jugurtha ou encore Kahéna⁵, mythes du Maghreb antique. Ces mythes ne cessent de hanter l'esprit maghrébin et constituent une matière littéraire assez intéressante.

En 1946, Jean Amrouche (1906-1962), poète et essayiste algérien, inaugurerait cette veine dans la littérature algérienne par un essai⁶ célébrant le passé mythique de Jugurtha. A sa suite, Kateb Yacine, Nabile Farès ou encore Mohammed Khaïr-Eddine⁷ placent au centre de leurs récits la Kahéna, figure de proue de la résistance contre l'envahisseur. Mais bien avant, en 1953, un auteur français, Marcelle Magdinier a publié un roman intitulé *La Kahena*⁸ retraçant l'épopée d'une reine berbère.

⁵ L'orthographe du nom de cette reine berbère varie selon les auteurs. Tantôt on l'écrit Kahéna, tantôt Kahena ou encore Kahina. Nous garderons le nom tel qu'il a été écrit par l'auteur de notre corpus : Kahéna.

⁶ Amrouche, Jean. *L'éternel Jugurtha*, publié dans la revue *L'Arche* n°14, février, 1946, p. 58 à 70. Réédité dans la revue *Etudes méditerranéennes* n°11, 2^{ème} trimestre en 1963, p. 79, est un essai dans lequel Jean Amrouche se reconnaît en Jugurtha, les deux étant berbères, il trouve ainsi beaucoup de ressemblances et d'affinités en dressant le portrait du Maghrébin moderne.

⁷ Khaïr Edine, Mohammed. *Agadir*. Paris : Seuil, 1967, et aussi *Une vie, un rêve, un peuple toujours errant*. Publié en 1978 aux éditions Seuil où apparaît la Kahéna dans des histoires qui ont une fin triste mais dans lesquelles elle est toujours la rebelle berbère.

⁸ Marcelle Magdinier. *La Kahena*. Paris : Calmann-Lévy, 1953.

Ces récits sont et demeurent un patrimoine culturel d'appartenance et un point de lumière de la littérature à travers les siècles.

De ce fait, la multi appartenance du mythe renforce le concept récent de l'intertextualité, celle qui unit un texte à un autre. Elle constitue une pratique poétique qui ne cesse de se renouveler et de se répéter d'où notre choix pour ce sujet qui nous a passionnée et qui trouve son écho dans le corpus retenu.

En effet, notre étude est une lecture mythique et intertextuelle de deux romans de la littérature algérienne actuelle, en l'occurrence *Le Chien d'Ulysse*⁹ et *La Kahéna*¹⁰ de Salim Bachi.

Notre préférence pour ces romans relève de notre curiosité pour ces nouveaux textes, nouveaux par leur aspect poétique, littéraire, social, culturel et politique. Nous voulions aussi comprendre comment cet auteur, jeune en écriture et en âge a écrit l'Algérie et a su faire parler de lui.

Dès notre première lecture, nous avons été fascinée par cette écriture « baladeuse » qui ne cesse de se promener dans le vaste monde littéraire et d'errer d'un texte à un autre, ce qui confère aux récits une poétique intertextuelle.

Cette écriture est aussi d'une saveur agréable, elle a su faire cohabiter monde moderne et monde mythique, d'où une architecture

⁹ Bachi, Salim. *Le Chien d'Ulysse*. Paris : Gallimard, 2001.

¹⁰ Bachi, Salim. *La Kahéna*. Paris : Gallimard, 2003.

textuelle assez complexe mais très significative, d'une rare richesse culturelle, littéraire et historique.

Pour mieux comprendre cette écriture, nous avons choisi un intitulé qui rend compte des deux caractéristiques qui dynamitent le texte de Bachi : le *Voyage* et la *constellation*.

Le voyage est mythique, c'est la recherche d'un paradis perdu, d'un ailleurs lointain, d'un au-delà de l'horizon, c'est donc le désir du lieu mythique.

En fait, le voyage dans la mythologie n'est pas un déplacement géographique, ni même une simple opération mentale. C'est un voyage qui s'effectue dans et à l'intérieur du langage. L'écriture bachienne se réfugie dans la mythologie, elle remonte loin dans le passé en quête d'origine, mais aussi pour soulager l'insoutenable réalité.

Pour mener à bien ce voyage, l'écriture a besoin de ses constellations, non pas celles du système solaire mais celles d'un autre, celui des intertextes. Ce qui nous a fait penser au mot *constellation*, c'est l'évocation insistante du narrateur lui-même des étoiles, en parlant de Ganymède, Cassiopée et Orion.

Et c'est ainsi que le texte de Bachi est constellé d'intertextes, comme le ciel est constellé d'étoiles. Il est formé d'un ensemble d'intertextes voisins à l'intérieur de la sphère textuelle, présentant une écriture brillante opposée à l'opacité de l'écriture banale.

Mythe et Intertextualité, tels sont donc les deux principaux axes de cette recherche.

Le mot mythe est un concept qui baigne dans une confusion totale depuis des siècles. Certains chercheurs insistent sur son caractère religieux relevant ainsi du domaine du sacré, alors que d'autres, le considèrent comme simple récit populaire. Ce concept n'est jamais défini clairement parce qu'il est né du mystère.

Il s'agit d'un récit qui a d'abord été oral, puis fixé par des écrits présentant un nombre plus ou moins grand de variations. Il raconte une histoire, et cette histoire comporte des éléments non naturels, magiques, absurdes au regard de la logique et du vécu quotidien. Ces éléments, que les ethnologues appellent «mythèmes», peuvent être aussi bien des événements, que des décors, des personnages humains ou divins, des animaux, des végétaux ou même des monstres dont la signification doit se trouver dans leur valeur symbolique. Cette histoire implique de celui qui la raconte comme de celui qui l'écoute, de celui qui l'écrit et de celui qui la lit une croyance, qui était, à l'origine de nature religieuse.

Les récits mythiques ne sont pas une pure fantaisie ou une illusion mensongère comme l'a cru l'âge classique. Le mythe cherche à résoudre une question essentielle pour l'homme, que la logique ne peut résoudre.

C'est donc un récit populaire ou littéraire qui met en scène des êtres surhumains et des actions imaginaires, dans lesquels sont transposés des

événements historiques ou autres réels ou souhaités et dont la symbolique est très significative.

Il existe plusieurs types de mythes : mythes hérités des traditions religieuses (Satan, Caïn), mythes historiques (Napoléon), mythes célébrant des héros légendaires (Narcisse, Orphée), mythes littéraires inventés (Don Juan, Faust), le sens étant toujours indissociable de la symbolique qui s'y rattache.

Quant à l'intertextualité, elle aussi recouvre diverses définitions. Elle ne se réduit pas au simple constat, lequel met les textes en relation avec un ou plusieurs autres textes, mais elle cherche à rendre compte des liens que les œuvres tissent entre elles, de leur entrecroisement et de leur dépendance : citations, allusions, références, parodies, imitations, permanents renvois de la littérature à elle-même. Elle constitue par ailleurs un instrument de lecture des textes littéraires pour analyser leur poétique.

Dans ce présent travail nous avons jugé nécessaire de souligner que l'écriture du mythe et de l'intertexte n'est pas particulière à Bachi, l'auteur succède à tant d'autres parmi lesquels nous pouvons citer Kateb Yacine dans *Nedjma*, Mohamed Dib dans *Qui se souvient de la mer*, Nabile Farès dans *Mémoire de l'absent*, et à bien d'autres dans la littérature occidentale comme James Joyce dans *Ulysse* pour n'en citer que quelques-uns.

En effet, dans la littérature algérienne, Kateb a instauré la dimension mythique avec l'introduction de la légende des « Keblout » tout en

marquant une rupture avec l'écriture classique. L'influence de Kateb exercée sur la littérature algérienne et même maghrébine, est extraordinaire.

Dib aussi dans *Qui se souvient de la mer*¹¹, *Cours sur la rive sauvage*¹² et dans sa trilogie « nordique », a introduit cette dimension mythique. Nabile Farès de son côté, a centré sa problématique romanesque autour de la figure de la Kahéna dans *Mémoire de l'absent*¹³, le mythe habite bien des récits algériens.

C'est à partir de cette somme d'œuvres que le mythe et l'intertexte dans l'œuvre de Bachi peuvent se définir. Ils sont omniprésents, multiples et variés ce qui offre au texte bachien un caractère poétique. Quant à la structure, elle est bouleversée, sa logique en est perturbée par l'éclatement du temps entre l'ère mythologique, le Maghreb antique, l'Algérie colonisée puis indépendante et celle des années 90. Nous percevons également l'éclatement de l'espace entre la Grèce, Cyrtha, Alger, l'Amazonie et la Guyane.

Du point de vue stylistique, la langue est soumise à une distorsion avec un dialogisme dominant dans le discours des personnages, de ce fait, la narration n'est jamais linéaire, plutôt irrationnelle et mythologique

¹¹ Dib, Mohammed. *Qui se souvient de la mer*. Paris : Seuil, 1962.

¹² Dib, Mohammed. *Cours sur la rive sauvage*. Paris : Seuil. 1964.

Ces romans occupent une place particulière parmi ceux des années 60. C'est le passage du récit réaliste au récit allégorique, cette écriture est appelée aussi « la deuxième manière » dans les romans de Dib.

¹³ Farès, Nabile. *Mémoire de l'absent*. Paris : Seuil, 1974. Œuvre touchant des thèmes historiques, philosophiques et folkloriques présentés en images allégoriques.

affectée par une mémoire circulaire, un humour féroce, des détours et des jeux de langage ce qui donne une écriture iconoclaste, tant sur le plan de la forme que sur celui du contenu.

Cette écriture ne correspond-elle pas à une multiplicité culturelle de ce jeune auteur, en fait à sa multi appartenance ?

Dans les années 90, l'écriture du mythe dans la littérature algérienne revient avec Salim Bachi¹⁴.

Appartenant à cette génération, il s'en démarque tant par son écriture que par les contenus de ses romans. C'est un auteur dont l'écriture baigne dans le mythe et dans l'intertextualité. N'ayant pu se détacher de la réalité, il tente d'y échapper alors en recourant aux voyages dans diverses mythologies, en fait à l'errance. Il annonce donc une nouvelle écriture qui se manifeste par une nouvelle rupture.

En effet, le thème de l'entrecroisement du passé et du présent, à la recherche d'une identité, est exprimé avec force par cet écrivain. *Le Chien d'Ulysse*, fait circuler l'actualité désespérante de son pays dans les ruelles d'une cité imaginaire, où chaque Algérien d'aujourd'hui et d'hier se retrouvent perdus.

A travers une écriture emportée et lyrique dans *La Kahéna*, il poursuit le portrait tourmenté de l'Algérie contemporaine. La Kahéna est

¹⁴ Jeune auteur de la génération des années 90 qui se fait remarquer par la publication de ses deux premiers romans qui constituent le corpus de ce travail, mais aussi à travers ses nouvelles publiées auparavant dans des revues littéraires.

une demeure énigmatique où se croisent depuis plus d'un demi-siècle plusieurs générations, et qui dévoilent peu à peu l'histoire du pays, de sa colonisation à son indépendance, jusqu'aux émeutes sanglantes d'octobre 1988.

Les deux romans ne peuvent donc être étudiés séparément parce qu'ils recouvrent une même idéologie allant dans une même optique, sachant que le deuxième roman vient expliquer le pourquoi de ce présent, c'est un retour au passé, aux origines du Maghreb, un retour aux sources, si cher à Bachi.

Les titres des deux romans transportent le lecteur dans un monde autre, un monde mythique, mais en apparence réel, d'où surgissent plusieurs mythes dont certains balisent l'Histoire de l'Algérie, écrite dans ses différentes étapes, comme des strates posées l'une sur l'autre.

Ces mêmes titres installent une confusion, un brouillage car généralement les titres font référence au contenu de l'œuvre ; or avec ceux de Bachi on a du mal à la seule lecture du texte de comprendre le sens du titre : dans *Le Chien d'Ulysse*, il n'est question du chien que dans deux séquences relativement brèves. De même pour *La Kahéna*, ce personnage mythique n'est qu'une référence historique et l'accent est mis sur l'espace, la maison qui porte son nom. S'agit-il d'une stratégie d'écriture ? Peut-on les considérer comme des titres ironiques ? Peut-on parler d'un jeu intertextuel ?

Bachi est en fait un auteur passionné par tout genre de littérature, grand liseur autant que fin lecteur, il écrit en vrai érudit. Cela apparaît à travers les allusions qui reviennent le plus souvent, références de ses lectures de différentes littératures à travers les siècles : la grecque, la française, celle du XVII^{ème}, celle du XIX^{ème} siècles, la contemporaine et la maghrébine.

Par ses techniques d'écriture et sa diversité culturelle, il marque une rupture avec une tradition romanesque littéraire algérienne réaliste et ethnographique comme avec celle du témoignage. Ce mouvement et ces techniques ne placent-ils pas Bachi dans la mouvance katebienne ?

C'est par rapport à Joyce aussi que nous pouvons situer l'écriture bachienne dans *Le Chien d'Ulysse*, œuvre épique où il parodie l'*Odyssée* d'Homère en la replaçant dans le contexte actuel de l'Algérie.

Les romans de Bachi s'inscrivent dans la modernité littéraire, héritant d'une tradition à la fois maghrébine et occidentale, invitant le lecteur à une errance à travers l'Histoire, l'espace, la narration, avec un style particulier qui ouvre le texte sur d'autres univers.

Pour analyser les modalités de cette écriture, une série de questionnements s'est imposée à nous, formulant l'hypothèse de cette étude. Le texte de Bachi est-il en relation avec d'autres textes antérieurs ? Reprise d'un mythe ? Parodie d'une thématique, d'un auteur classique ou

imitation ? Quel effet cela produit-il ? Quelles sont les conséquences de cette reprise, parodie ou imitation ?

Les théories critiques modernes, psychanalytique, sociologique structuraliste, sémiologique, anthropologique...offrent-elles des clés d'interprétation possible ?

Notre intérêt est d'analyser ce que nous avons lu comme foisonnement mythique et intertextuel, ce qui confère au texte de Bachi une logique perturbée et un éclatement multidimensionnel, dus principalement à une multiplicité culturelle et littéraire.

Notre analyse portera sur l'écriture de Bachi autant que sur sa thématique. Ce sont les procédures de la mise en discours des mythes et des intertextes que nous analyserons et comparerons. Chaque mise en discours construit des significations propres et élabore une poétique différente. Car les liens intertextuels et mythiques ne sont pas que de simples indices de filiation thématique ou d'influence d'un auteur particulier, mais les moyens d'un déplacement ou d'un détournement pour une construction d'un sens nouveau et adéquat au contexte d'énonciation.

Nous examinerons aussi comment le texte de Bachi met en scène la perte, au fil du temps, du sens vrai du mythe vers le mouvement de sa sacralisation à travers une écriture organisée suivant un va et vient incessant entre mythe et réalité. Pourquoi Bachi use-t-il de cette technique? Sachant

qu'à cette technique il adopte forcément une écriture particulière baignant dans l'intertextualité.

Enfin nous considérerons, par ailleurs, les références intertextuelles et mythiques comme une procédure d'écriture par laquelle le texte ultérieur (celui de Bachi) offre une signification propre et différente du texte antérieur (celui d'Homère, de Joyce et de Kateb).

Concernant l'articulation du travail, nous avons organisé un plan en différents chapitres :

Dans le premier chapitre, il est question de l'auteur et de son œuvre pour le situer par rapport à sa génération, celle des années 90-2000, mais aussi par rapport à l'ensemble des littératures précédentes, celles des années 50-60-70-80 afin d'en faire ressortir les similitudes, les divergences tout autant que les particularités qui le singularisent.

Le second chapitre est plutôt théorique, il concerne les différentes définitions et fonctions des deux composantes du texte du corpus : Mythe et Intertextualité. Nous avons jugé nécessaire de nous attarder un temps soit peu sur ces notions théoriques parce qu'elles expliquent ce qui suit et permettent au lecteur plus de compréhension.

Le chapitre qui suit s'articule autour de la lecture mythique du texte. Comment s'opère l'introduction des mythes dans les deux romans ? Quelle fonction cette introduction remplit-elle? Ces mythes participent-ils à l'élaboration de l'idéologie du texte ?

Nous passerons après cela à la lecture proprement dite de l'inscription de l'intertexte dans les deux romans. Notre réflexion part de l'idée de ce qu'un texte fait ou peut faire des autres textes, comment il les transforme, les assimile ou les disperse. Notre interrogation première a été de chercher à comprendre en quoi Bachi se rapproche l'*Odyssee* d'Homère dans ses textes, *Ulysse* de Joyce ou encore *Nedjma* de Kateb. Nous avons pensé intéressant de savoir quelles en sont les principales connotations.

Le cinquième chapitre est une analyse du cadre spatial et temporel parce que ces données expliquent la valeur connotative des discours.

Telles sont donc quelques interrogations qui articulent ce travail, les chapitres répondent logiquement à nos questionnements, chaque chapitre en appelle un autre, mais cela nous donne aussi l'impression qu'il y a d'autres profondeurs que nous n'avons peut-être pas explorées, mais c'est de la littérature, et toute littérature n'est jamais finie ou totalement expliquée, voilà donc bien là son délicieux mystère.

La méthode suivie dans ce travail ne se limite pas à une seule démarche précise. Les composantes à analyser nécessitent le recours à différentes approches dont la démarche comparatiste parce qu'elle permet de relever différents éléments à analyser puis à les comparer afin d'en faire ressortir les sens.

Nous ferons appel aussi à l'approche psychocritique, en effet les travaux de Charles Mauron¹⁵ peuvent être utiles à cet égard, dans la mesure où la perspective : *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*¹⁶ peut être appliquée au corpus choisi et qui, dans les textes de Bachi, se manifeste sous les traits d'Ulysse (voyage, errance, retour au pays natal...) et de la Kahéna (symbole de la résistance contre l'envahisseur, amour de la terre...). Ces mythes « s'accouplent » et « enfantent » un autre, celui de la quête identitaire comme « mythe personnel », mythe des origines, de la terre et des ancêtres. Et de ce fait, l'inscription consciente du mythe manifeste une vérité symbolique, celle de la recherche identitaire. Néanmoins force est d'avouer que cette démarche serait efficace si seulement le corpus était plus large, et engloberait plusieurs œuvres.

Du point de vue anthropologique les théories de Lévi Strauss¹⁷ et celles de Gilbert Durand¹⁸ s'avèrent à propos, et il serait intéressant et

¹⁵ Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la psychocritique*. Paris : José Corti, 1962.

¹⁶ Méthode d'analyse où l'instrument psychanalytique est mis au service de la critique. A partir de réseaux de métaphores, Mauron éclaire les textes en empruntant les principes freudiens de l'interprétation des rêves. Il a travaillé sur Mallarmé, Racine, Baudelaire, Molière, Valéry, Hugo, etc. Sa méthode exige une longue fréquentation des textes et se compose de quatre grands temps : les « superpositions » pour l'identification des réseaux d'associations, la mise au jour de figures et de situations dramatiques liées à la production fantasmatique, le « mythe personnel » symbolisant la personnalité inconsciente et l'étude des données biographiques servant de vérification à l'interprétation.

¹⁷ Lévi Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, Coll. « Agora », 1974.

¹⁸ Durand, Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1969.

méthodique de dégager une dimension discursive du texte en décryptant le recours au mythe et élucidant sa fonction.

L'approche des textes littéraires qui nous intéresse particulièrement et qui est fondée sur la présence d'occurrences mythiques, est la *mythocritique*, elle a été initiée par Gilbert Durand en 1972, et reprise à sa suite par Pierre Brunel¹⁹ dans *Mythocritique : Théorie et parcours*²⁰.

La mythocritique occupe une position médiane entre la sociocritique littéraire et la critique psychanalytique. Elle s'appuie sur des figures anthropologiques de l'imaginaire, telles qu'on le déchiffre à travers les mythologies.

L'intéressant à voir dans les œuvres de Bachi, ce sont les mythes empruntés à la tradition et à d'autres domaines, afin d'examiner comment ils sont repris, adaptés et modifiés de façon explicite ou diffuse, suggérant, de manière plus ou moins insistante, un certain type de lecture.

Mais il est également nécessaire de signaler qu'au-delà de toute lecture, il est impossible d'occulter l'aspect poétique de l'œuvre, ainsi que la lecture des autres types de discours tels qu'idéologiques et politiques, aspects discursifs implicites.

¹⁹ Il est professeur de littérature générale et comparée à l'Université de Paris- Sorbonne (Paris IV). Il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur les mythes littéraires et du *Dictionnaire des mythes littéraires*.

²⁰ Pierre Brunel. *Mythocritique : Théorie et parcours*. Paris : PUF, Coll. « Ecriture », 1992. Ouvrage rassemblant les différentes théories et méthodes d'analyse du mythe en les appliquant aux textes littéraires. Dans cette optique, le mythe apparaît comme un élément structurant dans le texte. Il travaille le récit littéraire, infléchit son organisation et détermine son sens.

L'approche intertextuelle analyse les liens qui se tissent entre le texte et son intertexte, elle permet également d'analyser leur fonctionnement afin d'en dégager leurs significations. L'intérêt de cette démarche réside dans le fait de penser l'extériorité du texte sans pour autant renoncer à sa clôture.

La sociocritique permettra le passage d'un univers fictif à un autre réel (le hors-texte) tout en acceptant le jeu de la fiction.

En fait, tout cela pour comprendre comment Bachi met en scène un imaginaire, un génie et un talent spécifiquement algériens, tout en reprenant des motifs, des techniques et des éléments romanesques occidentaux et maghrébins.

Chapitre I : Modernité littéraire et orientation originale dans le roman algérien

1-Bref aperçu historique

1-1-Un parcours de cinquante ans : de 1950 à 2000

1-2- Appartenance générationnelle et littéraire de Salim Bachi

2- Du *Chien d Ulysse* à *La Kahéna* c'est tomber de Charybde en Scylla

2-1- *Le Chien d'Ulysse* ou la descente aux enfers cyrthéens

2-2- *La Kahéna*, fardeau des origines ?

L'histoire littéraire du roman algérien montre que le genre a pu constituer, au cours du temps, son propre champ littéraire. Certes le modèle occidental a inspiré les écrivains algériens classiques et ceux des dernières générations, mais ce modèle a été adapté à une autre réalité, à une autre esthétique et à un autre esprit d'où l'originalité de cette littérature.

Dans ce chapitre, il s'agit de savoir ce que le genre en question a apporté comme originalités tant du point de vue contenu qu'esthétique. Mais aussi de montrer que les dernières générations continuent la tradition des prédécesseurs comme Kateb, Dib et bien d'autres tout en possédant leur propre manière d'écrire.

1- Bref aperçu historique

La littérature algérienne, depuis qu'elle existe, n'a jamais cessé d'interroger et de configurer l'Histoire, le social et la problématique identitaire.

C'est une littérature qui a toujours suivi de plus près l'Histoire et appliqué au pied de la lettre l'équation Littérature = engagement, avec tout ce que cela implique comme idéologie.

Néanmoins force est de reconnaître que l'engagement des écrivains, quelque soit sa nature politique, sociale ou culturelle, n'a réduit en rien

l'aspect esthétique et littéraire, bien au contraire, l'écriture se renouvelle, s'affirme, s'enrichit avec de nouveaux auteurs.

1-1- Un parcours de cinquante ans : de 1950 à 2000

La naissance de la littérature algérienne est à rattacher à l'Histoire de l'Algérie et plus précisément à la colonisation qui est devenue avant même qu'elle ne soit achevée matière à fiction et continue encore à être une source d'inspiration.

Mais dans ce petit rappel nous allons nous attarder sur les années 50 à 2000, pour mieux situer Bachi, et sans pour cela considérer que cette littérature ne date que des années 50.

En effet, bien avant 1950, de nombreux Algériens s'aventurent dans l'écriture publiant des essais, des témoignages et des récits sur plusieurs sujets socio-politiques : *Khadra, dansesuse des Ouled Naïl* (1910) de Slimane Ben Brahim, *Ahmed Ben Mustafa, goumier* (1920) de Caïd Ben Cherif, *Zohra, la femme d'un mineur* (1925) d'Abdelkader Hadj-Hamou ou encore *Mériem dans les palmes* (1936) de Mohammed Ould Cheikh. A cette période, les Algériens maîtrisent suffisamment le français pour pouvoir créer leurs propres œuvres littéraires.

La production de 1950 à l'indépendance se caractérise par l'ethnographique, c'est une littérature militante, telle que l'ont analysée les premières critiques.

Dans la littérature ethnographique, l'écrivain raconte ce qu'il connaît le mieux : son village, sa famille, le rythme des saisons. Cette écriture a souvent donné des œuvres autobiographiques et des récits d'enfance. *Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun²¹, *La Colline oubliée* de Mouloud Mammeri²², *La Grande maison* de Mohammed Dib²³, sont avant tout des descriptions de la vie traditionnelle, du folklore, des coutumes et des mœurs des Algériens, écriture réaliste ancrée dans le terroir.

En réalité, les techniques et les effets des romans classiques occidentaux sont aisément repérables dans ces productions et Najat Khadda²⁴ a justifié la « parenté » entre le roman maghrébin et le roman occidental par l'impact de la formation scolaire sur les auteurs maghrébins de langue française. De la même manière, Christiane Chaulet-Achour²⁵ fait apparaître cette influence de l'apprentissage scolaire dans sa thèse d'Etat.

²¹ Feraoun, Mouloud. *Le Fils du pauvre*. Paris : Seuil, 2^{ème} éd 1954.

²² Mammeri, Mouloud. *La Colline oubliée*. Paris : Plon, 1952.

²³ Dib, Mohammed. *La Grande maison*. Paris : Seuil, 1952.

²⁴ Khadda, Najat. *L'œuvre romanesque de Mohammed Dib. Proposition pour l'analyse de deux romans*. Alger : O.P.U., 1983.

²⁵ Chaulet-Achour, Christiane. *Langue française et colonialisme. De l'abécédaire à la production littéraire*. Doctorat d'Etat. Paris III, 1982.

En 1956, Kateb publie son roman *Nedjma*²⁶ qui a fait l'évènement dans l'histoire de la littérature algérienne. Il a étonné par sa forme originale qui mêle harmonieusement les éléments de l'oralité et une technique romanesque moderne, celle de la littérature mondiale.

Ce roman, malgré son inclassabilité, est considéré comme l'un des textes les plus engagés. Parlant de *Nedjma*, Kateb parle symboliquement de l'Algérie. *Nedjma* est l'autobiographie plurielle d'une génération qui a vécu tragiquement les massacres du 8 mai 1945 découvrant par là l'idée de nation algérienne.

Le roman a eu un grand succès et a exercé une grande influence sur le développement ultérieur du roman maghrébin, et cela jusqu'à nos jours. Du point de vue écriture, beaucoup de chercheurs voient dans *Nedjma* une multitude de procédés de la modernité littéraire (Nouveau roman) dont certains insistent sur l'influence de Joyce, Dos Passos et Faulkner.

Et c'est toujours sur fond de guerre que Malek Haddad²⁷ exprime sa déchirure, son œuvre est d'abord l'expression d'un profond malaise, mais en même temps il est le poète de l'amour et de la paix, son maître mot est « *Rien n'est plus beau que la paix* ». *La Dernière impression, Je t'offrirai une gazelle*, rejettent la violence mais en même temps le sentiment de

²⁶ Kateb, Yacine. *Nedjma*. Paris : Seuil, 1956.

²⁷ Haddad, Malek. *La Dernière impression*. Paris : Julliard, 1958.

Je t'offrirai une gazelle. Paris : Julliard, 1959.

responsabilité oblige l'auteur à partager ce destin guerrier du peuple algérien.

Du côté des femmes, Assia Djébar²⁸ produit une littérature très féminine, après Djamila Debèche et Marguerite Taos Amrouche, elle place les femmes au centre de ses œuvres parlant de leur vie, leurs amours et leur condition au sein d'une société traditionnelle : *La Soif* s'occupe des problèmes de famille, *Les Impatients* s'intéresse aux événements politiques.

Chez cette romancière, l'engagement nationaliste n'intervient qu'en 1962, dans son troisième roman *Les Enfants du nouveau monde* où la femme algérienne s'engage dans le combat et fait preuve d'existence.

La littérature d'après l'indépendance est plus abondante car d'une part les écrivains des années 50-60 continuent à produire des œuvres de qualité et d'autre part on assiste à une entrée en scène littéraire de nouveaux auteurs avec une nouvelle écriture qui se manifeste par une contestation violente de la société et la transgression des tabous traditionnels. Elle analyse les problèmes de la vie sociale et politique. Certains titres sont révélateurs comme *La répudiation* de Rachid Boudjedra²⁹ (une œuvre qui recourt à plusieurs procédés hérités de la littérature universelle et contemporaine avec des éléments de l'oralité nationale), mais aussi *Le*

²⁸ Djébar, Assia. *La Soif*. Paris : Julliard, 1957.

Les Impatients. Paris, Julliard, 1958.

Les enfants du nouveau monde. Paris : Julliard, 1962.

²⁹ Boudjedra, Rachid. *La Répudiation*. Paris : Denoël, 1969.

Muezzin de Mourad Bourboune³⁰, *Yahia, pas de chance* de Nabile Farès³¹ et bien d'autres.

Vingt ans après l'indépendance, d'autres nouveaux talents éprouvent un désenchantement vis-à-vis de cette indépendance, c'est ce qu'écrit Rachid Mimouni³² dans *Le Fleuve détourné*. Il a aussi publié d'autres œuvres comme *Tombéza* et *L'Honneur de la tribu* qui portent en elles un grand « potentiel accusateur » et dans lesquelles Mimouni aborde les aspects les plus sensibles de la société et de la politique en Algérie en recourant à l'allégorie et au grotesque.

Dans sa thèse de Doctorat et en réaction à quelques « thèses catégoriques » qui nient toute parenté entre le roman maghrébin et le roman occidental, Khalid Zekri³³ montre, à travers son étude, comment l'écriture romanesque de Mimouni réinvestit les procédures scripturales du roman occidental. Ses analyses ont porté sur l'ensemble des techniques romanesques que Mimouni et le Clezio partagent malgré leur appartenance à des espaces culturels différents.

³⁰ Bourboune, Mourad. *Le Muezzin*. Paris : Christian Bourgois, 1968.

³¹ Farès, Nabile. *Yahia, pas de chance*. Paris : Seuil, 1970. Roman réaliste sur la guerre d'Algérie.

³² Mimouni, Rachid. *Le Fleuve détourné*. Paris : Robert Laffont, 1982.

Tombéza. Paris : Robert Laffont, 1984.

L'Honneur de la tribu. Paris : Robert Laffont, 1989.

Le Printemps n'en sera que plus beau. Alger : ENAG, 2002. (1^{ère} éd 1978).

³³ Zekri, Khalid. *Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave le Clezio*. Thèse de Doctorat. Paris XIII. Charles Bonn, 1998.

Outre l'influence du modèle littéraire occidental, *Le printemps n'en sera plus beau* entretient une relation intertextuelle avec *Nedjma* de Kateb. Mimouni s'est inspiré de l'intrigue et de la structure de ce roman pour une reproduction du mythe de Nedjma à travers Djamila, personnage générateur du récit.

La littérature d'après l'indépendance n'englobe pas seulement les écrivains que nous venons de citer, d'autres auteurs ont admirablement marqué la scène littéraire comme Yamina Méchakra, Habib Tengour, Tahar Djaout (assassiné en 1993) et tant d'autres.

La littérature des années 90 suit les traces de la littérature précédente avec des formes nouvelles et des thèmes inspirés de la réalité quotidienne. C'est une littérature de qualité et de quantité produite par un ensemble d'auteurs journalistes, médecins, universitaires et autres.

C'est la naissance d'une nouvelle écriture évoquant une nouvelle violence, celle de l'intégrisme meurtrier. C'est l'écriture du témoignage d'horreur et de la peur. Cette écriture, comme la précédente ne peut être lue détachée de son Histoire.

Dans sa thèse de Doctorat sur le roman algérien de langue française des années 90-2000, Zoubida Belaghoueg affirme que cette production est « mobilisée plus que jamais autour des données historiques, avec en plus le phénomène de la violence et de la terreur, qui n'est pas nouveau en Algérie,

encore moins dans la littérature, mais né d'un autre lieu de souffrance, celui de l'intégrisme meurtrier »³⁴.

Elle ajoute encore que cette : « *troisième génération perpétue les précédentes par une continuité littéraire se manifestant à travers l'esprit de révolte et de contestation qui se maintient très bien, que tant et aussi à travers la langue d'écriture* » (39).

Il s'agit toujours du « *retour du référent* »³⁵ selon l'expression de Charles Bonn. C'est ce référent qui habite la majorité des romans des années 90, une réalité inexprimable, tant le chaos, l'absurdité l'inhumanité abondent et d'où ces images récurrentes jusqu'à l'obsession comme la peur à laquelle Aïssa Khelladi³⁶ consacre tout un roman *Peurs et mensonges* et dans lequel, du début jusqu'à la fin, il n'est question que de celle-ci.

Cette peur obsessionnelle va créer une méfiance totale vis à vis de tout ce qui entoure Amin Touati, personnage du roman, journaliste traqué pour avoir écrit un article.

Face à une telle peur, le narrateur n'a d'autres moyens que de se réfugier dans l'écriture car le pouvoir des mots lui a permis de surmonter cette peur aveuglante.

³⁴ Belaghoueg, Zoubida. *Le roman algérien actuel. Rupture ou continuité ? Écriture et diversité littéraires*. Thèse de doctorat. Université Mentouri de Constantine. Sous la direction de Charles Bonn, p. 27. Tome I.

³⁵ « Le retour du référent » essai de Charles Bonn publié dans *Algérie Littérature/Action*, n° 7-8, pp. 201-204.

³⁶ Khelladi, Aïssa. *Peurs et mensonges*. Paris : Seuil, 1997.

Rose d'abîme. Paris : Seuil, 1998.

Dans ce même contexte de la violence et du rythme sanguinaire, nous pensons au spectacle du « cadavre piégé » de Sarah, l'héroïne des *Agneaux du seigneur* de Yasmina Khadra³⁷, ou encore à l'adolescente de *A quoi rêvent les loups* du même auteur qui, à l'occasion d'un épisode scabreux, a fait apparaître la malhonnêteté du monde bourgeois de la capitale.

Yasmina Khadra, en fin observateur, adopte un style particulier celui de l'écriture réaliste, voir naturaliste.

Dans *La vie à l'endroit*, Boudjedra³⁸ tire de ces événements politiques un pessimisme radical qui se manifeste par l'obsession de la mort. Il raconte « la solitude de l'homme face à la barbarie humaine », mais face à la peur, l'écriture triomphe.

De la même manière, Abdelkader Djemaï³⁹ lutte contre la peur et la mort adoptant une autre écriture, celle de l'humour dans *Un été de cendres*, *Sable rouge* et *31, rue de l'aigle*. A ce propos Zoubida Belaghoug note dans sa thèse de Doctorat que : « *La pratique de l'humour permet à l'écriture d'aller vers le tragique et l'absurdité quotidienne en en riant* » (220). Elle ajoute encore que Djemaï adopte : « *un style et un ton qui à la fois amusent le lecteur et le font réfléchir* » (220).

³⁷ Yasmina, Khadra. *Les agneaux du seigneur*. Paris : Julliard, Coll. « Pocket », 1998.

A quoi rêvent les loups. Paris : Julliard, Coll. « Pocket », 1999.

³⁸ Boudjedra, Rachid. *La vie à l'endroit*. Paris : Grasset, 1997.

³⁹ Djemaï, Abdelkader. *Un été de cendres*. Paris : Michalon, 1995.

Sable rouge. Paris : Michalon, 1996.

31, rue de l'aigle. Paris : Michalon, 1998.

Toujours, dans la même optique, une littérature du polar fait preuve d'existence avec Yasmine Khadra dans *Le dingue au bistouri* en 1997, *La foire des enfoirés* (1993), *Morituri* en 1997, *Double blanc*, *L'automne des chimères* en 1998. Ces polars ne visent pas uniquement le divertissement du lecteur. Mais ils dénoncent et attaquent le régime politique, l'organisation de la société, la montée de l'intégrisme et autant de sujets de l'actualité algérienne.

Au sujet du polar, Hadj Miliani fait observer que « (...) le roman policier des pénombres et du quotidien, possède, dans ses contraintes de genre même, le meilleur angle pour dire l'enchevêtrement des faits, la tragédie implacable de l'individu seul face aux système- du pouvoir, de l'argent, de la haine et de la bêtise »⁴⁰.

Par ailleurs, une littérature de l'enfance trouve une place dans ces années et au sein de cet univers teinté de sang et de violence. *Miloud l'enfant d'Algérie* d'Abed Charef⁴¹ publié en 1995, *La loi des incroyants* de Saïd Amadis⁴², *Mon frère ennemi* de Djilalli Benchikh⁴³, sont des romans pétris de bons sentiments et de souvenirs d'enfance pour fuir la réalité désespérante et se reposer un petit moment.

⁴⁰ Hadj Miliani. « Le roman policier algérien » in *Etudes littéraires n° 14 : Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?* Sous la direction de Charles Bonn et Farida Boualit. Paris : L'Harmattan, 1999, p. 105.

⁴¹ Charef, Abed. *Miloud, l'enfant d'Algérie*. Paris : L'Aube, 1995.

⁴² Amadis, Saïd. *La loi des incroyants*. Paris : Plon, 1995.

⁴³ Benchekh, Djillali. *Mon frère ennemi*. Paris: Séguier/ Atlantica, Coll « Racines », 1999.

D'autres textes sont recueillis par Leïla Sebbar dans lesquels seize écrivains racontent « un éclat d'enfance ». Ils sont nés en Algérie avant l'indépendance. Dans leur univers d'enfance apparaît une Algérie particulière où se côtoie musulmans, juifs et chrétiens dans une écriture à la fois douce et violente, tendre et amère.

Malek Alloula intitula son fragment *Mes enfances exotiques* mettant en exergue un proverbe oranais qui résume tout : « *L'enfance, on sait quand on y entre mais on ne sait jamais comment et quand en sortir* »⁴⁴.

Dans un autre fragment intitulé *Rencontres*, Dib raconte sa petite enfance et ses souvenirs d'école en traçant un merveilleux portrait de son maître Monsieur Souquet qui, à l'occasion d'une dictée, lui donna un coup de poing à cause de son entêtement refusant l'idée que le mot « puits » s'écrive de la même manière au singulier et au pluriel, et il ajoute qu'aujourd'hui encore il l'écrie contre sa conviction intime.

En même temps, une littérature féminine poursuit son chemin avec en plus l'arrivée en scène littéraire de nouvelles écrivaines. Malika Mokaddem⁴⁵, Latifa Ben Mansour⁴⁶, Ghania Hamadou⁴⁷, Maïssa Bey⁴⁸,

⁴⁴ Paru dans *Une enfance algérienne Textes recueillis par Leïla Sebbar*. Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 1999, p. 9.

⁴⁵ Mokaddem, Malika. *L'interdite*. Paris : Grasset, 1993.

⁴⁶ Ben Mansour, Latifa. *La prière de la peur*. Paris : La Différence, 1997.

⁴⁷ Hamadou, Ghania. *Le premier jour d'éternité*. Algérie Littérature/ Action, n°12-13, Juin-Septembre 1997.

⁴⁸ Bey, Maïssa. *Au commencement était la mer*. Paris : Marsa, 1996.

Salima Ghezali⁴⁹, Malika Allel⁵⁰, Malika Rayane, Hawwa Djabali et bien d'autres ont écrit des romans d'amour et d'histoire présentant des fictions nourries expériences de femmes algériennes entre le désir de liberté et d'amour face au pouvoir tyrannique de la société traditionnelle.

C'est donc le désir d'affirmer leur existence au sein d'un monde répugnant qui les pousse à prendre la plume d'où une écriture féminine douce et violente, tendre et virile.

Cependant, la condition de la femme et la question de l'émancipation ne sont pas les seuls thèmes traités. Cette littérature place aussi l'Histoire au cœur de ses œuvres et l'écriture pour ces écrivaines répond à plusieurs nécessités : thérapeutique selon Malika Rayane mais aussi de témoignage et une préoccupation esthétique.

Malgré leur variété et leur richesse, ces romans possèdent un nerfs contestataire, c'est le désir de libérer une tension étouffante comme en témoignent les romans de Malika Mokaddem : *Les hommes qui marchent*⁵¹ parlant d'une enfance en terre colonisée et aussi *l'Interdite* racontant l'amour dans une société étouffée par les préjugés et les interdits. Elle trace en fin le parcours d'une femme qui se cherche, sa seule certitude c'est l'écriture.

⁴⁹ Ghezali, Salima. *Les Amants de Shahrzade*. Paris : L'Aube, 1999.

⁵⁰ Allel, Malika. *Ils ont peur de l'amour, mes sœurs*. Paris : Marsa, 2001.

⁵¹ Mokeddem, Malika. *Les hommes qui marchent*. Paris : Grasset, 1995.

Ce bref aperçu de l'histoire de la littérature algérienne de langue française montre que son évolution suit de plus près celle de l'Histoire tout en y intégrant différentes techniques romanesques classiques et modernes.

Cette littérature est en perpétuel renouvellement à travers le temps et ses générations confirment un talent littéraire spécifiquement algérien.

1-2- Appartenance générationnelle et littéraire de Salim Bachi

L'auteur⁵² appartient à la génération des années 90-2000 qui place l'Histoire et l'actualité algériennes au centre de ses œuvres et posent un regard critique et personnel sur les événements, spécialement ceux de la montée du terrorisme et de la guerre civile.

Face à une telle thématique, la majorité écrasante de ces romans présente une écriture du témoignage adoptant un style réaliste.

Mais il apparaît clairement que Bachi s'inscrit dans un profond désir de renouvellement par rapport à l'ensemble de la production littéraire dont fait partie son œuvre. Il s'en démarque et innove avec une plongée dans les mythes et les intertextes qu'il façonne à sa manière pour dire l'Algérie mais autrement.

⁵² Il est né à Alger en 1971. Il a vécu à Annaba jusqu'en 1996. Après avoir enseigné la littérature française à l'université de Annaba, il a quitté l'Algérie en 1997 afin de poursuivre ses études à Paris. Il est titulaire d'un DEA de lettres modernes sur l'œuvre romanesque d'André Malraux.

Mais aussi, ses œuvres se placent dans une double filiation littéraire maghrébine et occidentale. En effet, l'influence de *Nedjma* est très perceptible dans les deux romans tant du point de vue esthétique que thématique. L'*Odyssee* d'Homère et celle de Joyce aussi viennent marquer de façon indéniable l'écriture de Bachi.

Ainsi, il est à l'honneur de deux appartenances générationnelle et littéraire contribuant à l'élaboration d'une œuvre originale.

En 2001, il publie son premier roman *Le Chien d'Ulysse*⁵³, puis en 2003 *La Kahéna*⁵⁴.

Il a par ailleurs écrit quelques nouvelles comme « *Le vent brûle* » dans *Le Monde diplomatique* qui a obtenu le prix du monde diplomatique en 1995, « *Le naufrage* » dans *Algérie Littérature/ Action* en 1996, « *Fort Lotfi* » dans *Harfang* en 2002 et « *Le cousin* » dans la revue *Europe*, numéro hors série à Paris en 2003.

Un troisième roman intitulé *Autoportrait avec Grenade*⁵⁵ est publié en 2005. Empruntant un genre littéraire en vogue l'autofiction⁵⁶, ce roman est aussi un récit de voyage sur Grenade dans lequel, passé de l'Andalousie mythique et civilisation arabe sont célébrés par des appels intertextuels de

⁵³ Ce roman a obtenu la bourse Goncourt, le Prix de la Vocation et la bourse de la découverte Prince Pierre de Monaco et a été hautement apprécié par la critique littéraire.

⁵⁴ Lauréat du prix Renaudot et du prix Fémina 2003.

⁵⁵ Bachi, Salim. *Autoportrait avec Grenade*. Paris : Rocher, 2005.

⁵⁶ Acte d'écriture qui mêle biographie et fiction.

diverses littératures, celle de Frederico Garcia Lorca⁵⁷, celle de Kafka et d'autres encore.

Tout récemment encore, il sort un autre au titre, *Tuez-les tous*⁵⁸, dans lequel il raconte la dernière soirée de l'un des terroristes du 11 septembre 2001, son errance à travers le territoire parisien, son histoire d'amour manqué, sa rencontre avec l'« Organisation » et son entraînement dans les camps.

Ce roman raconte la descente aux enfers d'un jeune cyrthéen, brillant étudiant en chimie à Paris qui, suite à une série de perturbations, se retrouve rejeté et clandestin et c'est l'« Organisation » qui le recueille lui redonnant espérance.

Ce jeune homme, nommé Seif El Islam, devenu terroriste, est l'un des 19 kamikazes du 11 septembre 2001. Aidé de ses complices, il prend le contrôle d'un avion et le précipite sur le World Trade Centre pour écraser l'une des « deux tours les plus orgueilleuses de l'humanité ».

C'est un roman intense et effrayant, roman de la haine et du doute d'un homme « que l'on a vidé ». Il offre des visions « dantesques » entremêlant différents intertextes : des extraits du coran, du *Hamlet* de Shakespeare rendant compte des atmosphères régnantes, un monument

⁵⁷ (1898-1936), poète, dramaturge, homme de théâtre, créateur historique de renommée mondiale d'origine espagnole et symbole de la sensibilité andalouse qui fut fusillé par les franquistes au début de la guerre civile.

⁵⁸ Bachi, Salim. *Tuez-les tous*. Paris : Gallimard, 2006.

d'ambiguïtés et de contradictions dans lesquelles vivent les personnages de ce roman.

Très variée est donc l'écriture de Bachi tant sur le plan formel que thématique. C'est l'écriture de l'Histoire, de l'actuel et de l'ambiguïté raciale avec des formes héritées et nouvelles participant à l'élaboration d'une production littéraire de qualité.

2- Du *Chien d'Ulysse* à *La Kahéna* c'est tomber de Charybde en Sylla

Les histoires contenues dans *Le Chien d'Ulysse* et dans *La Kahéna* sont intimement liées. Le premier récit situe son action dans l'Algérie contemporaine, depuis les émeutes d'octobre 88 jusqu'à l'assassinat du Président Mohammed Boudiaf et la montée des intolérances qui aboutissent à la guerre civile.

Pour expliquer ce présent, *La Kahéna* vient en continuité, mais en même temps, le récit se veut avant tout un retour au passé ancestral du Maghreb, antique d'abord, puis retour à l'Algérie colonisée, décolonisée pour arriver au point de départ du premier roman celui des événements d'octobre 88. Ainsi tout prend source dans le passé.

Or, en fin de ce parcours historique, au fil de la trame romanesque, c'est la découverte d'un passé tumultueux en proie à

d'innombrables occupations. Mais il était en tout cas inévitable que plusieurs langues et plusieurs civilisations se succèdent et s'entrepénètrent dans ce cadre naturel traversé par les hasards et les violences des invasions et des conquêtes qu'il a d'abord toujours subies. Le Maghreb berbère a été punique, juif, grec, latin, vandale, byzantin, arabe, turc et français, avant de devenir ce qu'il est aujourd'hui.

Il s'agit donc de différentes civilisations et d'une peuplade tellement diverse, d'où une confusion raciale, culturelle et identitaire.

Curieusement, un désenchantement s'imposa après l'indépendance, c'est « Le fleuve détourné » ou la révolution confisquée à la manière de Mimouni. Ici les nouveaux maîtres et les prétendants s'allient pour anéantir Cyrtha symbolisant l'Algérie.

Charybde⁵⁹ constitue ce présent chaotique et s'échapper de Charybde en se livrant à la quête du passé et de l'origine c'est rencontrer le pire, c'est tomber en Scylla⁶⁰, portant douze pieds, six têtes et de longs cous sinueux qui métaphorisent l'Histoire ambivalente de l'Algérie. Charybde et Scylla garderont donc le détroit par où passe tout Algérien.

⁵⁹ Dans la mythologie grecque, fille de Poséidon, Charybde est très gourmande. Elle dérobe les bœufs du héros Héraclès ; pour la châtier, Zeus la change en monstre et la précipite dans la mer où elle menace tous les voyageurs qui s'aventurent vers cette passe dangereuse.

⁶⁰ Une belle nymphe que la magicienne Circé, jalouse de sa beauté, la transforme en un monstre affreux, dont le corps est formé de six chiens féroces. Sylla happe les bateaux qui ont échappé à Charybde.

2-1- *Le Chien d'Ulysse* ou la descente aux enfers cyrthéens

Quatre ans après l'assassinat du président algérien Mohammed Boudiaf, et plus précisément en juin 1996, Hocine, l'un des personnages-clés dans *Le Chien d'Ulysse* parcourt les rues de Cyrtha, une ville réelle et imaginaire à la fois qui se trouve quelque part en Algérie, mais qui porte un nom ancestral Cirta, l'antique, la numide, l'actuelle Constantine.

Hocine nous plonge dans une ville effrayante, captivante, repoussante et ensorcelante à la fois et en proie aux pires violences parvenant d'individus assoiffés de pouvoir.

Personne n'échappe à Cyrtha ni aux errances d'une jeunesse sans repères, perdue, qui fréquente les maisons closes, se livre aux soirées de haschisch pour oublier son présent chaotique, une jeunesse qui vit dans un enfer après la mort du président Mohammed Boudiaf. Et dans cette Cyrtha, c'est un perpétuel cauchemar qui suit à la trace Hocine, que le capitaine Smard veut exploiter parce que l'armée nationale recherche des étudiants pouvant la servir.

Ce cauchemar vient de ces hommes sans foi ni loi (les terroristes et les hommes de pouvoir) qui assassinent, ceux qui volent la vie des autres et qui transforment les jeunes en loups. Et, c'est cette haine qui le pousse à se réfugier dans un monde à part.

Hocine est, à la fin du récit, tué par son propre père croyant qu'il était un terroriste voulant entrer dans la maison. Son chien Argos fut le seul personnage à le reconnaître.

Ce livre bouleversant et bouleversé est inspiré de la réalité algérienne, troublante, amère et dure, celle d'une violence inexplicable. Il nous offre une parabole puissante de l'Algérie d'aujourd'hui, patrie souffrante et humiliée par ses propres fils et ses nouveaux prétendants. Il fait circuler l'actualité désespérante de toute l'Algérie depuis les événements d'octobre 1988.

2-2- *La Kahéna*, fardeau des origines ?

L'histoire de *La Kahéna* vient en continuité du *Chien d'Ulysse*, vu que les personnages évoluent dans cette même ville de Cyrtha, mais à des époques différentes.

Dans *La Kahéna*, la trame du roman se tisse sur les souvenirs récurrents de Hamid Kaïm, personnage central qui retourne dans l'ancienne maison de ses parents, La Kahéna, construite par Louis Bergagna, assassiné en 1961 par L'OAS parce qu'il était en contact avec les membres du FLN.

La Kahéna est une villa mystérieuse bâtie par ce colon et enfermant de nombreux secrets. Lorsque Louis Bergagna débarqua à Cyrtha en 1900,

il se jura d'y faire fortune. La culture du tabac et le négoce l'aideront à atteindre ce but. Le colon devient notable et vit dans une imposante villa qu'un de ses ouvriers lui a suggéré de baptiser La Kahéna, du nom de la reine des Berbères.

La réussite paraît totale mais les démons qui minent l'empire de Bergagna comme les habitants, ne cesseront de le hanter parce que paradoxalement, cette demeure est bâtie sur les terres d'une tribu originaire et porte le nom d'une guerrière qui résista contre l'envahisseur.

Louis Bergagna prend une première femme, algérienne, avec qui il aura une fille qu'il ne reconnaîtra pas, Ourida. A cinquante ans, il tombe amoureux d'une autre femme, une danseuse parisienne, Sophie, qu'il installa à La Kahéna, elle lui donnera une autre fille Hélène, puis périssant d'ennui, elle quitte Cyrtha.

Lors de la guerre d'indépendance, la famille qui peuple La Kahéna se disperse : Ourida rejoint le maquis, Hélène s'est mariée dans la clandestinité, la femme arabe est assassinée et Bergagna est abattu par Charles, son chauffeur et membre de l'OAS.

L'autre personnage-clé de ce roman, Hamid, va raconter à son amante une autre version de l'histoire qui a l'air d'être la sienne: il a passé son enfance dans La Kahéna que ses parents avait achetée après l'indépendance. Il est devenu journaliste, a été emprisonné à la fin des années 1970 pour ses écrits jugés subversifs. Avec son ami Ali Khan, ils

sont alors amoureux d'une même femme, Samira, qui les trahira et partira avec un officier de l'armée le commandant Smard.

Cette trahison connaît ici un épilogue et trouvera une explication non avouée dans *Le Chien d'Ulysse*, Samira est la petite fille de Bergagna et pourrait être la sœur de Hamid.

Vers la fin du récit, intervient un narrateur anonyme qui précise que Hamid est tué par les balles d'un terroriste et que ces histoires ne sont qu'une fabulation due à son état d'agonie. En fait, cette femme qu'il lui parlait, n'est qu'une personnification de la mort qui attendait seulement la fin de ses histoires.

Le deuxième roman de Salim Bachi mêle récit d'aventures, d'histoires d'amour, lutte politique et Histoire du Maghreb. Il restitue à la fois le passé trouble d'un pays meurtri, les destins tragiques de ses personnages et la situation actuelle de l'Algérie dans une écriture qui a l'air d'être inhabituelle, mais qui en même temps rappelle d'autres récits, d'autres écrivains notamment Kateb.

Chapitre II : Mythe et Intertextualité : du champ conceptuel au champ analytique

1- Mythe, mythanalyse et mythocritique

1-1- Mythe : perspectives et enjeux

1-2- Mythocritique : lire le texte sous l'angle du mythe

2- Poétiques de l'intertextualité

2-1- Intertextualité : origines et définitions

2-2- Fonctions et significations de l'intertextualité

Le mythe et l'intertextualité ne sont pas de simples concepts littéraires, ils constituent aussi des outils d'analyse pouvant servir l'interprétation du texte littéraire.

Le choix de telle ou telle approche dans l'analyse du mythe ou de l'intertexte est déterminé en fonction du texte étudié car c'est lui qui demande, et parfois exige, le recours à une démarche particulière et non pas le contraire.

L'intérêt de ce présent chapitre est d'exposer, en les confrontant, les différentes définitions que recouvrent les deux notions : Mythe et Intertextualité, dans le champ littéraire, mais aussi de les présenter en tant que méthodes d'analyse littéraire.

1- Mythe, mythanalyse et mythocritique

Le mythe est une notion complexe que différentes disciplines essayent de définir et de délimiter dans un champ particulier alors que c'est un récit qui se manifeste à travers un certain nombre de versions ; il est la somme de ses versions.

L'analyse du mythe impose le recours à différentes approches. Ainsi, la mythanalyse et la mythocritique sont des méthodes qui explorent le mythe sous diverses perspectives.

1-1- Mythe : perspectives et enjeux

« Les mythes nous pressent de toutes parts, ils servent à tout, ils expliquent tout. », écrit Balzac.

« Les mythes (...) attendent que nous les incarnions. Qu'un seul homme au monde réponde à leur appel, et ils nous offrent leur sève intacte. », écrit Camus.

La littérature algérienne aussi est riche de cet aspect, elle puise ses thèmes dans son patrimoine culturel. Considérant l'intertexte historique et culturel, on y lit toutes sortes d'entrecroisements et de télescopages intertextuels.

L'Histoire et la mythologie sont les deux éléments essentiels qui constituent l'intertexte, ils sont intimement liés et ne peuvent être lus l'un sans l'autre.

Le mythe en tant que thème est très présent dans certaines productions. En effet, dans *Nedjma*, c'est le mythe de l'ancêtre, dans *Mémoire de l'absent* de Nabile Farès, c'est le mythe de la Kahéna et dans *La Répudiation* de Rachid Boudjedra, c'est le mythe du sang.

Pourquoi alors la présence du mythe ? Quelles motivations conscientes ou inconscientes permettent cette rencontre entre un imaginaire singulier et un imaginaire collectif ?

Les mythes tournent autour de plusieurs questions que Pierre Brunel voit résumées dans ce seul vers de Voltaire : « *Qui suis-je ? Où suis-je ? Où vais-je ? Et d'où suis-je tiré ?* »⁶¹. Et aussi comme le propose encore Nabile Farès dans l'extrait suivant du *Mémoire de l'absent* et où les doutes identitaires s'imposent : « *Je ne sais pas réellement d'où je viens (...). Nous ne savions pas encore qui nous étions* » (182).

Ainsi le mythe peut apparaître comme un outil d'élucidation idéal parce qu'il propose une interprétation possible du réel.

Le mythe est un concept infiniment complexe, il recouvre plusieurs définitions parfois contradictoires. Sans poser trop longuement des problèmes de définitions dont une abondante bibliographie nous assure qu'ils sont insolubles, nous en avons relevé quelques unes qui permettent de comprendre comment le mot mythe est compris dans des champs culturels différents.

Le mot vient du grec *muthos* qui, précise le *Dictionnaire historique de la langue française*, « signifie d'abord "suite de paroles qui ont un sens" d'où "discours, propos", souvent associé à *epos* qui désigne aussi le contenu des paroles, l'avis, la pensée, mais il tend à se spécialiser au sens de fiction, mythe, sujet d'une tragédie »⁶².

⁶¹ Pierre Brunel s'est intéressé à la quadruple question que Voltaire a exprimée dans ces vers didactiques cités dans *Mythocritique : Théorie et parcours*, p. 18.

⁶² *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : 1992, p. 1298.

Du côté des historiens des religions, le mythe se trouve être le fondement même de la vie sociale et de la culture. Il est censé exprimer la vérité absolue, parce qu'il raconte une histoire sacrée. « *Un mythe est une histoire vraie qui s'est passée au commencement du Temps et qui sert de modèle aux comportements humains* », écrit Mircea Eliade.⁶³

Dans un autre ouvrage intitulé *Aspects du mythe*⁶⁴, il insiste sur le fait que le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, en soulignant par là l'importance du « mythe vivant » dans les sociétés archaïques.

Du côté des philosophes, Paul Ricœur⁶⁵ explique que le mythe est un récit traditionnel qui a une fonction symbolique : son pouvoir étant de découvrir le lien de l'homme à son sacré, une dimension de la pensée humaine.

Pour les hellénistes : « *le mythe est un récit traditionnel assez important pour avoir été conservé et transmis de génération en génération au sein d'une culture et qui relate des actions de héros ou d'êtres*

⁶³ Eliade, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard, 1957, p. 21-22.

⁶⁴ Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, Coll. « Idées/ nrf », 1963. Dans cet ouvrage, l'auteur éclaire la fonction du mythe qui est censé donner une signification au monde et à l'existence humaine. Il retrace l'histoire des grands mythes partant du peuple primitif jusqu'au monde moderne. Son œuvre est à la fois un exposé historique et philosophique de la question du mythe.

⁶⁵ Ricœur, Paul. *Finitudes et culpabilité II, La Symbolique du mal*. Paris : Aubier Montaigne, 1960, p. 12-13.

légendaires dont la geste se situe dans un autre temps que le nôtre », note Jean Pierre Vernant⁶⁶.

Pour Michel Tournier encore : « *le mythe est une histoire fondamentale. Le mythe, c'est d'abord un édifice à plusieurs étages qui reproduisent tous le même schéma, mais à des niveaux d'abstraction croissante* »⁶⁷.

Roland Barthes pense que « *le mythe est une parole* »⁶⁸. Cette parole est choisie par l'histoire. C'est dans ce sens qu'il analyse différentes représentations collectives de la société moderne devenues mythes agissant sur le corps social.

Le mythe peut se définir aussi comme : « *Un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes (...) qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit* », écrit Gilbert Durand (*Structures anthropologiques de l'imaginaire* 64).

Et Pierre Brunel pense, dans *Mythocritique*, que le mythe est toujours considéré comme une introduction au surnaturel et qu'il serait plus juste de dire qu'il est lié à un mystère, et là où il y a mystère, éclot le mythe.

Le mythe se caractérise par sa dimension symbolique, métaphysique, son atemporalité contrairement à la légende (le mot vient du latin *légenda* qui désigne le récit de la vie d'un saint), il se distingue également du conte

⁶⁶ « Frontières du mythe », dans *mythes grecs au figuré de l'Antiquité au Baroque*. Paris : Gallimard, 1996, p. 25.

⁶⁷ Tournier, Michel. *Le vent Paraclet*. Paris : Gallimard, 1977, p. 188.

⁶⁸ Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, Coll. « Points », 1957, p. 193.

qui se caractérise par son merveilleux, sa dimension profane et des actions situées dans un temps indéterminé et aussi de la fable qui vit de sa morale.

Malgré la diversité et la richesse de toutes ces définitions il reste qu' : « *On ne cesse depuis des siècles de parler du mythe, de le traquer et de l'enfermer dans le cercle d'une définition, mais toujours il le déborde ou s'en échappe ; et si d'aventure on finit par douter de son existence, c'est pour mieux le faire renaître, toujours aussi mystérieux et obsédant* »⁶⁹, écrit Dermetz Alain.

Considérant toutes ces définitions, nous serons amenée à traiter les mythes à des niveaux très divers et selon les multiples perspectives qui se présentent.

En outre nous avons jugé nécessaire d'exposer le rapport entre le mythe et la littérature à travers les siècles. Ce parcours permet en fait de montrer que le recours au mythe dans la littérature est à rattacher à l'évolution historique et culturelle de chaque période.

Au cours de l'histoire littéraire, on assiste à deux phases qui sont liées aux contextes et au mode de pensée de la société de chaque époque : une phase de *démythologisation* à partir de laquelle on assiste à une élimination de tout ce qui est mythique, considéré comme faux et irréel et

⁶⁹ Dermetz, Alain. « Petite histoire des définitions du mythe, le mythe : Un concept ou un nom ? ». Paru dans *Mythe et création*°1, édition Pierre Casier (Diffusion Presses Universitaires de Lille), 1991, p. 18.

qui s'explique en grande partie par le triomphe sur la scène littéraire du Réalisme puis du Naturalisme exception faite aux romantiques qui, passionnés par la littérature orale et les traditions mythiques, acceptent le mythe comme valeur intarissable et vérité préhistorique précieuse ; une phase de *remythologisation* dans la littérature du XXème siècle due notamment à la crise du Réalisme. Désormais, les conceptions mythologiques sont revisitées et analysées sous un autre angle.

Or cela n'exclut pas que certains trouvent le mythe comme élément pouvant appauvrir l'art le privant des richesses de ses formes. Alors que d'autres le considèrent comme procédé, ainsi que fait observer A. V. Goulya : « *L'emploi du mythe n'est qu'un procédé artistique* »⁷⁰ .

En somme, l'introduction du mythe et de la mythologie dans la littérature quelque soit sa forme (parodie, imitation ou transposition) témoigne d'un vif intérêt au retour à la littérature orale considérée comme matière fertile et donc une valorisation du patrimoine culturel universel ou propre à chaque société.

Dans le corpus choisi, le mythe règne en maître. Il sera question de mythes de plusieurs espèces : hérités (le mythe de l'ancêtre), nés de l'histoire et de la vie (le mythe de la Kahéna et d'Ulysse) ou inventé (le mythe de Nedjma).

⁷⁰ Cité par Siline, Vladimir. *Le dialogisme dans le roman algérien de langue française*. Thèse de Doctorat, p. 57.

Tenant compte de leurs symboliques, la définition qui s'impose, d'ores et déjà, est celle qui considère le mythe comme étant une histoire fondamentale comportant un modèle exemplaire de conduite et aussi des réponses à des questions comme celles du commencement, de l'origine et autres.

Mais ce qui importe d'abord c'est de voir comment ces mythes sont présentés dans les deux romans, plus précisément sous quelles formes ils apparaissent. Et aussi quelles visées ils sont censés accommoder.

A cet égard, leur compréhension nécessite le recours à des approches bien précises.

1-2- Mythocritique : lire le texte sous l'angle du mythe

Différentes approches théoriques, telles que la théorie de l'imaginaire et l'approche comparatiste en mythocritique, servent de base pour faire émerger l'héritage mythique. L'étude des rapports entre les mythes et la société permet d'atteindre l'inconscient collectif.

En effet, l'application de ces types d'analyse permet de comprendre le fonctionnement et la signification de l'élément mythique.

Mythanalyse est un terme qui appartient à Denis de Rougemont. Il s'agit d'une méthode d'analyse scientifique des mythes afin d'en dégager le

sens psychologique et sociologique. Elle étudie donc les phénomènes socioculturels comme à titre d'exemple le fait de savoir comment une période culturelle donnée, dans un lieu et contexte culturel donné, est tributaire d'un mythe ou d'une figure mythique qui s'impose peu à peu (le mythe de Napoléon en France).

Toutefois, Pierre Brunel fait observer dans *Mythocritique : Théorie et parcours* que cette méthode : « ne faisait que prendre prétexte de la littérature pour servir une analyse de notre société mythomane » (39). La mythanalyse concerne donc de façon directe les mythes qui agissent sur le système social.

Mythocritique en revanche appartient à Gilbert Durand. Il s'agira, selon lui, de « Déceler derrière le récit qu'est un texte (...), un noyau mythologique, ou mieux un patron (patern) mythique »⁷¹.

Née dans les années soixante-dix, la mythocritique s'inscrit dans le champ de la « nouvelle critique », et Gilbert Durand a forgé le terme sur le modèle de la psychocritique de Charles Mauron. Mais à l'inverse de la psychocritique, où une approche particulière est appliquée à un objet, il s'agit dans la mythocritique, de lire le texte sous l'angle du mythe. Tout

⁷¹ *Introduction à la mythodologie, Mythe et société*. Paris : Albin Michel, 1996, p.184. Dans cet ouvrage, l'auteur, dans une perspective anthropologique, propose une analyse qui serait applicable dans divers domaines : psychologie, sociologie, littérature...Le principe de cette méthode c'est d'abord repérer dans le texte une variation d'images répétées et d'analyser leurs modes d'organisation et leurs combinaisons structurales. Ces dynamiques laissent apparaître des schémas mythiques qui aident à identifier le mythe. L'étape suivante serait celle de l'analyse des transformations opérées sur ce mythe.

d'abord, le principe de la mythocritique est de tenir pour essentiellement signifiant tout élément mythique, conscient ou caché, elle revalorise en quelque sorte la place du mythe.

En effet, l'apparition d'un mythe dans un texte renverrait vers cet imaginaire et constituerait une matrice génératrice de sens. Mais la mythocritique durandienne met de plus l'accent sur la narrativité du mythe. Le mythe serait en quelque sorte le modèle matriciel de tout récit, structuré par des schémas et des archétypes⁷² fondamentaux de la psyché.

Pierre Brunel reprend la méthode en l'introduisant dans le champ littéraire en mettant entre parenthèses la dimension anthropologique et philosophique de la mythocritique de Durand.

Durand a choisi comme objet d'étude l'œuvre de Xavier de Maistre qu'il intitula *Le Voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre*⁷³ où il a pu repérer la présence souterraine du mythe d'Agar à partir de deux séries antithétiques aisément repérables dans le titre de l'œuvre : le voyage (un exode) et la chambre (symbole du repos), ce sont donc deux combinaisons structurales. La première se fonde sur le trajet d'un espace fermé à un espace ouvert avec retour vers l'espace fermé ; la seconde sur le trajet à l'intérieur de l'espace fermé, et de cette dynamique se dégage le mythe central : le mythe d'Agar.

⁷² Comme modèle, « image primordiale » selon Jung et symbole appuyé sur une image fréquente dans des textes littéraires pour Northrop Frye.

⁷³ Durand, Gilbert. *Le Voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre, Romantisme* 4. Paris : Flammarion, 1972.

Se sont les mythèmes, leur redondance et leur structure qui permettent l'identification de ce mythe implicite, de son mode de représentation et de sa signification. Ce mythe, évoqué de façon explicite dans un seul texte *La Jeune Sibérienne*, organiserait la symbolique de l'œuvre entière. De la biographie de l'écrivain on n'en retient que l'élément qui pourrait servir l'analyse en dernière phase mais qu'on peut s'en passer.

De son côté, Claude Lévi Strauss propose dans son ouvrage *Anthropologie structurale* une méthode d'analyse du mythe dans une perspective structurale et anthropologique. Il superpose les différentes versions d'un même mythe en partant des « *mythèmes* » (241), les grandes unités qui le constituent, ces « *mythèmes* » correspondent aux séquences du récit.

De ce fait, le récit du mythe naîtrait de l'organisation de ses « *mythèmes* », ce qu'il appelle les « *paquets de relations* » (242). Il fait observer aussi que : « *la substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'histoire qui y racontée* » (240).

Lévi Strauss a travaillé sur l'exemple d'Œdipe qui met à mort son père, il vainc le Sphinx et épouse sa mère. Il est donc châtié et ses enfants connaissent un destin tragique.

En effet, le récit adopte une structure qui met en évidence des éléments opposés et de cette organisation (rapports valorisés et sous-

estimés), Lévi Strauss dégage la signification et la fonction du mythe : mettre en relation des oppositions qui semblent irréconciliables.

Ces différentes approches : psychocritique, anthropologie structurale, mythanalyse ou mythocritique, malgré leurs différences, sont mises au service de l'explication du texte littéraire quand il contient des occurrences mythiques.

2- Poétiques de l'intertextualité

Par ses dimensions et parce qu'elle repose sur la mémoire littéraire et culturelle, la notion d'intertextualité est doublement enrichissante. Le pluriel « poétiques » rend compte de ses divers particularismes.

Aucune œuvre n'est créée *ex nihilo*, tout texte se construit implicitement ou explicitement à travers la reprise d'autres textes. Il y a intertextualité quand le texte retravaille un autre texte et non pas seulement quand il est porteur d'une allusion qu'il ne modifie pas. Elle est donc une dimension constitutive du texte littéraire et le roman n'échappe pas à la règle.

La notion d'intertextualité permet de caractériser la littérature. Sous la plume de Kristeva et Barthes, revient assez fréquemment l'idée que tout texte est concerné par l'intertextualité et Barthes affirme qu'elle est « *la*

condition de tout texte quel qu'il soit »⁷⁴. Philippe Sollers, pour sa part, note que : « *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes* ». ⁷⁵ L'intertextualité sert donc à définir le texte littéraire d'où sa fonction définitoire.

L'intertextualité sert aussi à l'expliquer d'où sa fonction opératoire. En effet, Riffaterre donne à l'intertextualité une fonction d'explication de certains lieux du texte comme le cas des « agrammaticalités », les passages présentant des problèmes sémantiques si on les réfère au réel. En vue d'analyser chaque « agrammaticalité » rencontrée, ce théoricien propose de la résoudre en se référant à l'intertexte dont elle est la trace.

L'intertextualité sert donc à définir la littérature comme à analyser les procédés littéraires.

2-1- Intertextualité : origines et définitions

La notion d'intertextualité est indissociable des travaux théoriques du groupe *Tel Quel*, une revue fondée en 1960 et dirigée par Philippe Sollers. Ils défendent, sous l'influence du structuralisme et du formalisme russe, une conception du texte comme système clos car le dehors du texte est encore du

⁷⁴ Barthes, Roland « Théorie du texte ». Article paru dans *Encyclopédie Universalis*, 1973.

⁷⁵ Sollers, Philippe. *Théorie d'ensemble*. Paris : Seuil, 1971, p. 75.

texte (le contexte social et historique font partie du contexte littéraire). C'est un concept complexe recouvrant différentes définitions.

L'intertextualité peut se définir en un terme simple comme un élément constitutif de la littérature : tout texte porte de manière plus ou moins visible la ou les traces d'un héritage littéraire.

La notion d'intertextualité est apparue d'abord sous la plume de Kristeva en proposant de rendre en français la notion de *dialogisme* proposée par le théoricien russe Bakhtine. L'idée du dialogisme vient de ce que la conscience humaine est traversée par l'altérité. Chez Bakhtine, le dialogisme est caractéristique de tout discours et sa poétique socio-historique insiste sur le fait que le roman est un assemblage de styles, une *polyphonie* savamment travaillée, une diversité de langages et d'idéologies. De cette *polyphonie* du roman, Kristeva retient l'idée que : « *Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.* »⁷⁶

Pour elle, l'intertextualité est une dynamique textuelle. Le texte ne se réfère pas seulement à l'ensemble des œuvres écrites mais aussi au discours environnant. Elle fait valoir que le texte n'est pas un objet fermé conçu selon une volonté transcendante, mais le lieu d'un travail où interagissent l'activité scripturale, l'ensemble des textes déjà-là et le lecteur producteur d'un sens. L'intertextualité est donc une qualité du texte, une dimension de sa littéarité.

⁷⁶ Kristeva. Julia « Le mot, le dialogue, le roman », *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969, p. 144-145.

Mais cette notion constitue une rupture avec les notions de source ou d'influence qui servaient auparavant à étudier les relations entre les textes. Avec l'intertextualité seul compte l'aval et les transformations que fait subir le texte à l'amant selon Piégay-Gros⁷⁷.

Dès 1976, Laurent Jenny⁷⁸, limite le sens de la notion en lui donnant le statut d'un outil d'analyse et précise que :

[...] Nous proposons de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit le niveau de structuration. On distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence, c'est-à-dire chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique, écrit-il⁷⁹.

Dans son étude, il insiste sur la nature de la modification effectuée sur un texte A pour un texte B. Ainsi parle-t-il d'hyperbole quand un texte grossit et exagère un autre ou encore d'inversion quand un auteur contredit

⁷⁷ Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Nathan, 2002, p. 32.

⁷⁸ Auteur qui s'interroge sur les frontières de l'intertextualité dans une perspective rhétorique en donnant des analyses éclairantes.

⁷⁹ Jenny, Laurent. « La stratégie de la forme », *Poétique* 8, 1976, pp. 262-263.

les valeurs des énoncés qu'il cite. Dans cette méthode, Laurent Jenny travaille dans une perspective rhétorique, sur les figures de styles.

En 1982, Gérard Genette⁸⁰ propose une classification plus générale d'une pratique qu'il n'appelle plus intertextuelle mais *transtextuelle*⁸¹. Cette notion recouvre approximativement la notion d'intertextualité telle que l'entendait Kristeva ou Barthes.

En effet, Genette veut se distinguer par ce changement de terminologie pour nettoyer le champ de l'intertextualité et en faire une notion opératoire plus qu'idéologique comme le fait souligner Sophie Rabau⁸².

L'intertextualité est prise dans un sens très restreint en désignant les relations de coprésence ou d'inclusion (A est à l'intérieur de B) entre deux textes, alors que les relations de dérivation (B dérive de A par imitation ou transformation) relèvent de l'hypertextualité.

⁸⁰ Genette, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil. Coll. « Points », 1982.

⁸¹ Terme proposé par Genette pour exprimer l'ouverture du texte vers d'autres textes. La transtextualité englobe cinq types de relations : l'architextualité (relation qu'un texte entretient avec la catégorie générale à laquelle il se rapporte), la paratextualité (relation entre le texte avec tout ce qui l'entoure : titre, préface, avertissement...), la métatextualité (relation de commentaire qui unit un texte à un autre). Quant à l'intertextualité et l'hypertextualité, ces deux types sont un peu plus détaillés vue leur importance dans notre analyse.

⁸² Rabau, Sophie. *L'Intertextualité*. Paris : Flammarion, GF-Corpus, 2002, p. 68.

Par l'intertextualité, Genette entend la « *présence effective d'un texte dans un autre* » (*Palimpsestes* 8), permettant d'identifier un élément d'un texte A inséré tel quel dans un texte B. Les relations de coprésence comprennent la citation, la référence, le plagiat et l'allusion.

Quant à l'hypertextualité, Genette précise qu'elle repose sur une relation de dérivation d'un texte A vers un texte B. L'élément repris n'est pas seulement présent dans le texte second, il y est transformé :

J'entends par [une relation hypertextuelle] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer, dit-il (13).

Dans un autre ordre d'idées, Nathalie Piégay-Gros, reprend la notion d'intertextualité au lieu de transtextualité et distingue deux types de relations intertextuelles : celles fondées sur une relation de coprésence (citation, référence, plagiat, allusion) et celles fondées sur une relation de dérivation (parodie, travestissement burlesque, pastiche). Ces différentes

formes intertextuelles créent de multiples effets de sens et parient sur la reconnaissance du lecteur du modèle repris, imité ou parodié.

Ce qui revient à dire c'est que les chercheurs s'entendent pour fonder l'intertextualité sur un processus de transformation selon lequel la réécriture ne se contente pas de reprendre passivement un texte ; elle n'est pas une simple répétition ; elle est un véritable travail. Plusieurs formes peuvent être citées : pastiche, parodie, traduction, imitation, transposition, adaptation théâtrale, cinématographique...

Alors tout auteur est aussi lecteur. C'est donc la transformation qui est source de *signifiance*.

Cependant, même avec toutes ces clarifications, l'emploi de la notion reste flou car son caractère extensif permet plusieurs interprétations. L'intertextualité est en fait employée le plus souvent en un sens qui se situe à mi-chemin entre la conception du groupe de *Tel Quel* et celle de Genette. Et ce qui importe donc, c'est de voir comment l'intertexte organise le texte, sous quelle forme et dans quelle visée.

2-2- Fonctions et significations de l'intertextualité

La diversité intertextuelle exclue toute tentative de dégager un nombre déterminé de fonctions qui rendraient compte des enjeux des

allusions, des parodies ou pastiches. Genette montre bien dans *Palimpsestes* qu'il faut s'attacher au régime (ludique, satirique ou sérieux) afin d'analyser les formes intertextuelles et d'en dégager les fonctions et les significations. L'effet de sens varie d'un intertexte à un autre selon le régime suivi.

Nathalie Piégay-Gros note que l'intertexte fait sens suivant trois plans : d'abord du point de vue de l'auteur et de son rapport à l'écriture (la maîtrise du style d'un grand auteur permet d'aboutir à une écriture originale), il peut l'être également du point de vue du lecteur (le narrateur fait de son narrataire un complice) et du point de vue de la conception du texte, du rapport à la tradition, à la littérature (imitation fidèle d'un texte antique, production d'une œuvre par la reprise de fragments hétérogènes, collages...) traduisent une conception particulière du texte nouveau (*Introduction à l'intertextualité* 76).

Pour sa part, Vincent Jouve⁸³ souligne que l'intertextualité peut assumer des fonctions très différentes et orienter la lecture du texte. Parmi les principales, il évoque : la fonction référentielle qui donne l'illusion de la réalité, la fonction éthique qui témoigne de la culture du narrateur, la fonction argumentative dans laquelle le renvoi intertextuel peut servir de justification à une attitude, une fonction ludique dans laquelle l'intertexte demande un décodage de la part du lecteur ce qui suscite une connivence culturelle entre l'auteur et son lecteur, une fonction critique et une fonction métadiscursive : une façon de commenter le fonctionnement de tel ou tel texte.

⁸³ Jouve, Vincent. *La poétique du roman*. Paris : Armand Colin, 2001, p. 82.

L'intertextualité a donc plusieurs fonctions et l'effet de sens n'est repérable qu'à partir du régime selon lequel est formé l'intertexte.

Chapitre III : Lecture mythique

du *Chien d'Ulysse* et de *La Kahéna*

1- Bachi : un même texte aux mythologies diverses

1-1- Le mythe d'Ulysse entre sacralisation et désacralisation

1-2- Nedjma et la Kahéna : les mythes identitaires

2- Bachi en quête d'une mythologie moderne

L'introduction du mythique exclue toute raison humaine qui perd son contrôle pour laisser place à l'émotion la plus profonde, émotion inapte à se projeter dans le cadre du monde réel et qui, explique Pierre Albouy : « *n'a pas d'autre issue, dans sa précipitation même, que de répondre à la sollicitation éternelle des symboles et des mythes* »⁸⁴. Le monde des symboles acquière ainsi une importance particulière.

Ainsi dans ce présent chapitre, nous allons tenter de lire le texte à partir des mythes qui le structurent et lui donnent sens. Mais il est à signaler que la lecture mythique n'écarte pas l'analyse intertextuelle car les mythes traités sont d'abord des mythes anthropologiques qui sont devenus littéraires : Ulysse appartient autant à la mythologie de la Grèce qu'à la littérature mondiale, la Kahéna fut d'abord un mythe du Maghreb antique avant d'être adapté en littérature sous la plume de romanciers et hommes de théâtre.

Bien évidemment cela conduit à une écriture intertextuelle. Car reprendre un mythe devenu littéraire, ce n'est pas seulement travailler le schéma du mythe, c'est aussi citer, imiter, transformer les textes littéraires qui ont raconté ou abordé ce mythe.

⁸⁴ Albouy, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris : Armand Colin, 1998, p. 87. (1ère édition en 1969).

1-1- Bachi : un même texte aux mythologies diverses

La question identitaire, sous toutes ses formes culturelles et artistiques, est un des thèmes majeurs dans la littérature universelle et la littérature algérienne n'en fait pas exception.

Les premiers indices de cette question sont repérables dès les premiers écrits. Elle consistait en une remise en cause de toutes les idéologies, coloniales et même nationales, qui excluaient les éléments fondateurs de l'identité du Maghrébin : ceux qui remontent au-delà de toutes les invasions.

En fait cette quête identitaire est l'une des thématiques centrales autour desquelles s'articulent certaines productions romanesques.

Une nouvelle prise de conscience a été véhiculée par une nouvelle génération d'écrivains, celle d'après l'indépendance, elle manifeste une autre revendication de l'identité au sein de la société algérienne indépendante comme le montrent les oeuvres de Rachid Mimouni, ou celles de Tahar Djaout par exemple.

Et c'est ainsi que la nouvelle vague d'écrivains, celle de la fin des années 90, place ce thème au centre de toute œuvre avec une nouvelle écriture et une autre vision dépendante du champ culturel, social et historique auquel elle n'a pu échapper.

Dans certaines productions, le mythe est mis au service de la recherche identitaire, c'est une parole libératrice de la tension et des angoisses inquiétantes.

Le recours au récit mythique s'explique par le fait qu'« *aucun récit réaliste ne peut rendre compte du monde, de ce que le récit réaliste accepte le monde comme prison* », explique Jean-Yves Tadié⁸⁵.

Il s'agit d'abord dans notre corpus du mythe d'Ulysse, puis celui de Nedjma, le mythe littéraire et aussi de la Kahéna⁸⁶ que Bachi dépoussière, exhume de l'oubli en le rendant vivant tout en lui attribuant une nouvelle version.

Notre démarche cherche à comprendre quelles potentialités mythiques innervent Ulysse, Nedjma et la Kahéna. Ils sont énigmatiques et le resteront parce que sujets à plusieurs interprétations, les questions qu'ils posent restent sans réponses définitives. De la même façon, les textes de Bachi non plus n'en n'offrent aucune élucidation, au contraire ils construisent des énigmes suscitant plusieurs interrogations.

Les trois mythes qui sont l'objet de notre étude sont explicites. Ils sont présentés dès les titres, *Le Chien d'Ulysse*, *La Kahéna* ou encore à

⁸⁵ Tadié, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris : PUF, 1978, p. 152.

⁸⁶ Par « la Kahéna », nous désignons la reine berbère. Quant à « La Kahéna, » il s'agit de la maison, l'espace.

travers les illusions et les thèmes qui reviennent le plus souvent, *Nedjma*, l'ancêtre. Ce qui importe donc est de dégager leur fonction, sans perdre de vue les formes selon lesquelles ils sont présentés.

En effet, la structure du récit de Bachi rappelle celle des trois mythes. D'abord, Hocine ou encore Hamid, ces personnages sont en perpétuelle recherche identitaire et leur errance imite celle d'Ulysse de la mythologie grecque.

De plus, Samira, cette femme aux origine troubles, dont deux amis sont amoureux, se marie à un autre à cause du risque d'inceste. Cette structure est bien évidemment infléchie par celle de *Nedjma*.

En même temps, la structure du mythe de la Kahéna est incontournable. Samira trahira Hamid et épousera le commandant Smard (son ennemi), tout comme la Kahéna qui a trahi sa tribu en prenant comme amant Khaled, le prisonnier arabe. En conséquence les origines s'entremêlent d'où une ambiguïté raciale, c'est ce que symbolise aussi le mariage secret de Louis Bergagna de la femme arabe.

En outre, dans *Nedjma* comme dans les deux textes de Bachi, l'histoire tourne autour de plusieurs personnages et le narrateur ne se substitue jamais à lui pour éclairer le lecteur.

Cette dimension dilemmatique et plurielle offre une multitude d'axes et de schèmes mythiques. Comme les mythes, les textes de Bachi contiennent plusieurs versions dites puis contredites d'une même histoire :

Samira est à la fois fidèle et infidèle comme la Kahéna, Hocine est à la fois courageux face au commandant Smard et lâche une fois séduit par le charme de Narimène, sorte de Sirène-Circé.

Ces récits, comme les récits mythiques, sont l'objet de plusieurs répétitions au fil de la trame romanesque. On assiste au retour de certaines séquences, relations ou formules.

Pierre Brunel insiste sur cette caractéristique, celle de la redondance et fait observer que le récit mythique, par son origine orale, se caractérise par la répétition (*Mythocritique* 80). Il se caractérise aussi par l'apparition d'éléments opposés qui font sens.

A la lumière de ce qui précède, Bachi par sa réécriture de ces mythes, veut en donner une signification claire, mais vers la fin, son entreprise est vouée à l'échec, parce que finalement et sans se rendre compte, lui aussi, a créé un récit mythique sans le savoir peut-être, mais avec la claire évidence que les histoires, par leur obéissance aux règles du récit mythique, brisent la structure du roman, rejettent l'illusion du réel pour embrasser une autre forme d'écriture dans laquelle tout ordre, tout dogme ou tout précepte sera aboli au nom de l'imagination et de la créativité d'une part, et que d'autre part, le hors texte (contexte social, historique...) joue un rôle primordial dans la compréhension du contenu. Le texte de Bachi, dont la structure a été infléchi par celle du mythe, appartient aussi au mythe.

Comme tout récit mythique, les deux romans trouvent leur ancrage dans la mise en relation d'oppositions en apparence insignifiantes. D'un côté le sang, l'assassinat, lesquels renvoient à maints épisodes des deux romans : la mort du Président, l'assassinat du fou et la tyrannie des représentants du pouvoir...De l'autre, l'errance de Hocine, sa mort et son refus des propositions du Capitaine Smard et de la dérive policière. Ce n'est qu'entre ces deux pôles contradictoires (ordre établi et aspiration à nouveau ordre) que se trouvent saisis Hocine et les autres personnages, une jeunesse sans lendemain qui n'accepte pas cette réalité, elle est en perpétuelle recherche d'une origine et d'une identité à laquelle s'accrocher.

Ce texte aurait pour fonction d'exprimer le désarroi d'une collectivité déchirée entre l'ordre établi (Islamistes et Généraux) et l'aspiration à un ordre nouveau. Car comme le souligne Marie-Catherine Huet-Brichard dans *Littérature et mythe* : « *Le mythe est la mise en récit d'une question que l'homme se pose sur le monde (et cette seule mise en récit donne l'illusion d'une réponse) ; toute reprise d'un mythe montre que cette question se pose toujours* »⁸⁷.

⁸⁷ Marie-Catherine, Huet-Brichard. *Littérature et mythe*. Paris : Hachette, Coll. « Contours littéraires », 2001, p. 137.

Dans cet ouvrage l'auteur fait une excellente synthèse sur la question du mythe et sa relation avec la littérature, relation qui se fonde sur une opposition puisqu'il s'agit de la rencontre d'un discours fondateur, anonyme et collectif et un autre singulier. Elle envisage cette relation selon une perspective généalogique, analogique, rhétorique et historique.

La reprise du mythe, des figures mythiques et de leurs variations signifient que la question se pose toujours mais de manière différente ; et qu'elle se pense aussi autrement.

Nous procédons dans notre recherche en partant d'une étude d'images symboliques, ou plutôt d'« amorces symboliques » (*Mythocritique* 49), constituant selon l'expression de Pierre Brunel, « deux séries antithétiques mais indissociables » (49) : *Le Chien d'Ulysse*, c'est le symbole de la fidélité ; par contre *La Kahéna*, implique la trahison. Il en résulte deux combinaisons structurales, celle où la qualité de fidélité n'est attribuée qu'aux animaux et celle de la trahison aux êtres humains qui apparaissent sous les traits de Samira, et la Kahéna.

Chez Bachi, les trois mythes possèdent une même structure, celle que Brunel définit comme étant de la « présence et de la continuité d'une absence » (*Mythocritique* 63). Ulysse est bien à la fois quelqu'un et personne, mort-vivant et absent-présent. Absent de son royaume mais présent dans l'esprit de son épouse fidèle.

De la même manière le sont Nedjma et la Kahéna, elles sont présentes parce qu'elles sont dites et absentes parce qu'elles sont passives et ne disent rien au cours du récit. Cette structure désormais anthropologique sert à éclaircir la dimension discursive de l'œuvre de Bachi selon laquelle la femme vit dans une société où la primauté est accordée à l'homme, la femme est reléguée au rang inférieur et reçoit ainsi toute sorte de non

respect, d'injures, d'infidélité, comme la Kahéna ou encore Samira. Et ce dès les titres des deux romans, comme le laisse entendre par exemple ce passage de *La Kahéna* : « *Tout prenait source chez une femme, ici : elles étaient responsables du pire ; elles conduisaient aux profanations, aux vices, aux luxures* » (219). Mais ces mots provenant de Hamid Kaïm ne reflétaient pas sa pensée, comme l'affirme d'ailleurs la narratrice. Et c'est par une sorte d'ironie que le message se transmet.

L'évidence est que le mythe de la Kahéna hante notre imaginaire algérien, et aussi celui de tout le Maghreb. Elle survit pourtant dans les mémoires : « *en raison de son acharnement à vaincre l'envahisseur, guerrière qui (...) montait sur son cheval et conduisait elle-même ses hommes au combat* », (*La Kahéna* 20).

Si la Kahéna représente la stabilité, dans *Le Chien d'Ulysse* tout bouge. Le roman repose sur l'idée du voyage, de l'errance et du mouvement, contrairement à la maison de *La Kahéna* qui symbolise alors la fixité.

On pourrait à partir de là, procéder à une psychocritique. Le traumatisme causé par les incessantes guerres ; la trahison de la reine berbère et l'éclatement de la tribu et donc l'errance, tout cela serait venu parce que les ancêtres ont abandonné leur terre. L'errance vient du caractère nomade des ancêtres après leur défaite. Entre enracinement et déracinement

se dégage une identité problématique. Le mythe identitaire est le point nodal à partir duquel va se déployer toute l'analyse.

Lévi Strauss, tout en insistant sur les événements et les *schèmes* qui se répètent dans les histoires, dégage des thèmes qui sont en opposition. Il s'agit dans le cas qui se présente de l'homme soumis à son origine, l'autochtonie. Mais à la base déjà il y a une sorte d'ambiguïté: l'origine est invérifiable, l'expérience le démontre. Autrement dit : on dépend de notre origine pure (c'est la croyance) ; cependant on dépend aussi de nos races mélangées (c'est l'expérience). C'est donc le mythe, lui-même renvoyant à une fabulation, à une opposition, qui permet de supporter cette contradiction.

Nous trouvons à cet égard l'exemple de la Kahéna très significatif, car il permet en fait d'admettre que depuis sa défaite, Berbères et Arabes se sont mélangés et que la pureté du sang n'existe plus. Sa relation avec Khaled, le prisonnier arabe, annonçait symboliquement cette phase de la constitution du Maghreb arabo-berbère.

En fait, l'identité se trouve à l'intérieur de ces trois mythes fondateurs du texte de Bachi. : Nedjma sous les traits du mythe de l'ancêtre et l'attachement de Bachi à l'école katebienne ; réconciliation avec la figure mythique de la Kahéna pardonnée à travers l'image de Samira après la découverte de son innocence, et enfin, Ulysse, valorisant son amour de la patrie.

Connaître les mythes, c'est apprendre le secret de l'origine des choses. Telle est la philosophie de Bachi. Aussi, en rénovant le mythe de la Kahéna, d'Ulysse et de Nedjma, Bachi leur-a-t-il donné un second souffle ? En d'autres termes, leur-a-t-il permis d'avoir un nouveau sens ?

Un mythe est une tentative d'expliquer la condition humaine, mais avec la même histoire depuis plusieurs siècles. Dans ces conditions le mythe a besoin d'être « renouvelé », sous peine de mort. Il doit être « irrigué », pour continuer à être porteur d'un sens. Bachi a-t-il réussi ce pari, avec la Kahéna, Ulysse et Nedjma de permettre au mythe d'avoir encore du sens ?

1-1-Le mythe d'Ulysse entre sacralisation et désacralisation

La mythologie grecque est sans contredit la plus connue. Bien que très ancienne, elle est encore très présente aujourd'hui, elle continue -et continuera encore longtemps- d'influencer toute culture. En effet, le mythe d'Ulysse nous suggère déjà la thématique du voyage pour Ithaque, si chère à lui, il symbolise l'amour de la patrie perdue qu'il ne cesse de rechercher tout au long de son périple.

Mais ce mythe se trouve parfois désacralisé et comme l'explique Pierre Albouy : « *Cette ironie, ce refus de prendre le mythe au sérieux, ce jeu, établissent la distance* »⁸⁸.

L'intertexte d'Homère est loin d'être une imitation sérieuse car on assiste au passage d'un genre sublime (l'épopée) à un genre populaire (le roman) ce qui oppose style noble à style populaire.

De même que l'épopée d'Homère raconte des événements historiques, émaillés d'actions héroïques et grandioses ; celle de Bachi raconte des événements où, au contraire, lâcheté et peurs dominent.

En effet, Ulysse de Bachi est médiocre, celui d'Homère est grandiose. Cette dévalorisation n'implique-elle pas, au contraire, une valorisation ? Une *transvalorisation* selon l'expression de Genette.

En fait, cette dévalorisation porte sur des personnages destitués soit de leur grandeur héroïque comme Ulysse soit de leurs qualités comme Pénélope, soit de leur monstruosité comme le Cyclope. Dans ce cas, les personnages perdent l'importance qu'ils avaient dans leur rôle précédent (dans la mythologie d'Homère), mais pour acquérir une nouvelle fondée sur d'autres valeurs qui correspondent parfaitement au nouveau monde décrit.

Bachi a relevé un défi parce qu'il a enrichi l'intrigue en introduisant le plus souvent des éléments modernes. Le mythe d'Ulysse se trouve trahi

⁸⁸ *Mythes et mythologies dans la littérature française*, p. 9.

et dénaturé. Le langage avec ses différentes connotations, détourne le mythe et lui fait subir les contraintes anachroniques du présent.

Il modifie les personnages mythiques: il les nuance et, de ce fait, il les humanise : les terroristes apparaissent comme des dieux incertains, le commandant Smard sera le tourbillon charybde à titre d'exemple. Sans oublier de distraire, alors que le mythe raconte une histoire tragique, pour cela il introduit de la fantaisie. Il use d'anachronismes et de l'humour, il insère même une dimension comique, en contrepoint au dramatique. Il joue sur les décalages de langue : langage très familier au sein de ce qui est supposé être une épopée, sur les décalages de situation par l'association de plusieurs intrigues (Le récit des pères, des fils, de Louis Bergagna et ses compagnons...), rend comiques les personnages par attitudes, et joue enfin et sans cesse sur la parodie du tragique et du dramatique.

Bachi a donc essentiellement joué sur la fantaisie, voire le comique, pour mettre à distance le pathétique et le sérieux, inhérents au drame que représente certains mythes.

Il a donc, d'une part, compliqué la trame du mythe et d'autre part, brouillé le dramatique. Ceci a pour effet de rendre le mythe plus accessible, avec plus d'humanité et plus d'éléments appartenant au contexte dans lequel vit le lecteur, mais aussi de mettre à distance le pathétique pour une réflexion plus efficace sur la signification du mythe.

Ce faisant, il donne de nouvelles significations intéressantes au mythe tout en permettant une relecture moderne: la recherche identitaire d'Ulysse pourrait être celle de tout un.

Le mythe a donc bien été vivifié en ce sens que la dimension tragique et dramatique présente chez les Grecs a été évacuée : le tragique ne vient plus d'un destin imposé par les dieux. Cette dimension est remplacée par un tragique existentiel.

Paradoxalement, dans le dernier épisode du *Chien d'Ulysse*, nous nous trouvons face à un spectacle grandiose dans lequel le mythe d'Ulysse rejoindra sa sacralisation par l'évocation des constellations associées à la pureté d'une part et chassant l'obscurité d'autre part. Et donc le refus de la mort du mythe d'Ulysse s'explique par la transformation de Hocine-Ulysse en un astre, il regagne ainsi Ganymède, Cassiopée et Orion. Il trouve enfin le repos dans le mouvement du firmament.

Ce dernier épisode rend aussi compte d'une constance référentielle symbolique, le chien qui reconnaît son maître dans la mythologie d'Homère. Déjà, dans l'*Odyssée*, Homère soulignait le rôle du chien d'Ulysse, Argos, qui fut le seul personnage à le reconnaître après son périlleux voyage.

De même, le chien du narrateur, lorsque celui-ci rentre chez lui après une longue journée d'errance sous l'effet du haschisch, son père lui tire

dessus, le prenant pour un des membres terroristes et ses frères ne l'ont pas reconnu, son chien était le seul personnage à le reconnaître.

Hocine a beau hurlé pour dire que c'est lui mais son père ne la pas cru, c'était même trop tard et :

Seul son vieux chien se souvenait de lui. Il rampa dans sa direction en gémissant. Sa truffe glissa doucement à travers les fils de fer. Une langue large et généreuse vint se frotter à ses cheveux. Son cœur battait. Quelqu'un chez lui, essayait de l'abattre.

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

- Tu n'es pas Hocine ! Sale terroriste ! gueula en retour un de ses frères, raconte le narrateur anonyme (Le Chien d'Ulysse 257- 258).

Et donc « *Implorant, il leva les yeux au ciel. Ganyèmède, Cassiopée, Orion dansaient dans le bleu de la nuit, doucement, de toute éternité dansaient* », dit-il encore (258).

Ainsi les constellations dansaient de joie pour accueillir Hocine-Ulysse, n'est-ce pas là une revalorisation de ce mythe ?

La permanence de ce mythe vient, en fait, de son profond sens symbolique et le rôle particulier qu'il joue dans l'imaginaire collectif. Il a traversé la culture occidentale et a été souvent repris par les classiques, les romantiques, les symbolistes et les modernes.

Mais en dépit de toutes les transformations et les parodies qu'il a subies à travers les siècles, il demeure une référence inéluctable témoignant

de la glorification du voyage et de l'amour de la patrie d'une part et le symbole de la résistance de la mémoire à l'oubli.

1-2- Nedjma et la Kahéna : les mythes identitaires

Nedjma, la métaphore katebienne est reprise dans l'œuvre de Bachi mais sous une autre ampleur. Mentionnant au préalable que cette métaphore, qui constitue elle-même un mythe, sera appréhendée selon l'acception courante qu'on en fait, c'est-à-dire Nedjma symbole de la patrie chez Kateb.

Pour ce mythe, Jacqueline Arnaud souligne que : « *Nedjma est l'être en qui se conjuguent l'étrangeté et le plus ancien passé tribal* »⁸⁹, elle incarne le destin de son pays. Arnaud précise encore qu'elle est la « *Vierge forcée et prostituée, parce que son pays a été forcé et prostitué, fruit d'un mélange de races* » (35).

En effet Nedjma, femme, présente dans le premier roman de Bachi est une prostituée. Cette figure est reprise aussi vers la fin du roman et elle ressemble à Narimène, une danseuse et entraîneuse de boîte de nuit : « *Une jeune fille dansait au milieu d'une dizaine d'hommes, dans le rouge, dans le*

⁸⁹ Arnaud, Jacqueline. *La littérature maghrébine de langue française : Le cas de Kateb Yacine*. Paris : Pulisud, 1986, p. 35.

bleu, dans la fumée, au rythme de la musique. Elle ressemblait à Nedjma, l'Etoile » (*Le Chien d'Ulysse* 230), le narrateur l'évoque souvent comme étant : « *La femme qui ressemblait à Nedjma* » (232).

Cette destruction du mythe de Nedjma est le lieu même d'un discours politique, celui d'une Algérie tournée à la dérive, désacralisée et violée par ses propres fils. De là, la métaphore katebienne est tournée en dérision car l'Algérie d'aujourd'hui l'exige. Un univers absurde à force de violence dépassant par son caractère atroce les multiples invasions, occupations et colonisations plantées jadis sur ce même sol.

Toutefois, ce même mythe est aussi valorisé parce que Nedjma ressemble beaucoup à la Kahéna ; elle aussi est rebelle, insoumise et inaccessible. Nedjma est, chez Kateb, la réincarnation de la figure mythique de la Kahéna l'indomptable : « *Nedjma qu'aucun époux ne pouvait apprivoiser, Nedjma l'ogresse au sang obscur comme celui du nègre qui tua Si Mokthar* » (*Nedjma* 179).

En conséquence, la volonté de perpétuer le mythe, de l'éterniser, se fait à travers le récit délirant et les paroles des quatre personnages-narrateurs : Rachid, Mustapha, Mourad et Lakhdar, le passé de leurs pères et celui de la tribu Keblout chez Kateb et à travers Hocine, Ali Khan, Hamid Kaïm et la légende des Beni Djer chez Bachi.

Le passé tribal, le fonds et les figures mythiques comme Nedjma ou encore la Kahéna, constituent une valeur dans le discours romanesque.

Le mythe de Nedjma est très lié à celui de la Kahéna qui, elle-même occupera une large part dans le récit de Bachi. Les deux héroïnes possèdent un parfum d'inceste, un mélange d'hébraïque, de berbère, d'arabe et d'occidental, une confluence de races.

La Kahéna, ce personnage mystérieux va aussi marquer le récit. Qui est Kahéna et pourquoi est-elle devenue un mythe ?

Au commencement du Maghreb arabisé était La Kahéna. Une femme berbère, reine qui résista à l'envahisseur arabe après la mort de Kusayla en 686, et qui avait tenu tête aux orientaux. Toutes les dates sont incertaines, sauf celle de 697, reprise de Carthage par les Byzantins avant de perdre la ville en 698, définitivement. *Kahina*, Surnom de la reine des Aurès signifiant *la Prophétesse* pour certains et *la traîtresse* pour d'autres. E.F.Gautier⁹⁰, rappelle que le nom de Kahéna signifie « *sorcière* », « *prêtresse* », elle a ce nom dans les trois langues l'hébreu, l'arabe et le punique. Il ajoute qu'elle a un caractère sacré comme Keblout de Kateb⁹¹.

Le personnage de *Kahina* ou *Dihya*, de religion juive ou animiste, est connu historiquement dans tout le Maghreb pour avoir dirigé une opposition farouche contre les conquérants arabes, dans l'Aurès algérien. *Dihya* femme farouche et reine intrépide, expliquerait déjà la valeur de la terre que l'envahisseur est venu lui prendre.

⁹⁰ Gautier, Emile Félix. *Les siècles obscurs du Maghreb*. Paris : Payot, 1927.

⁹¹ C'est nous qui soulignons.

Elle régna sur plusieurs tribus des Berbères de l'Aurès de 685 environ à 704 ou 705, en parvenant à reconstituer l'unité berbère autour de sa personne et de sa tribu. Elle écrase l'armée d'Ibn al-Nu'mân, sur les bords de la Meskiana (près de Tébessa) dans le Constantinois et la repousse en Tripolitaine.

En 798, Ibn al Nu'man reporte ses efforts sur Carthage qu'il enlève, mettant les Byzantins en déroute et fonde Tunis. Un seul obstacle se dresse encore devant l'avancée des Arabes vers l'ouest : la Kahéna et le royaume qu'elle a constitué au Maghreb.

La reine a pratiqué la politique désespérée de la terre brûlée, saccageant le pays, détruisant les villes et brûlant les plantations pour en détourner les Arabes et les décourager. Cette politique lui aliène la population sédentaire, tant citadine (grecque et berbère) que campagnarde. Ibn al-Nu'man profite de cette situation, réclame et reçoit des renforts armés que le calife Abd al-Malik lui envoie (702) pour reprendre l'offensive.

Mais à la veille de la bataille, la Kahéna, plaçant l'intérêt de la famille avant celui de la tribu, ait intimé l'ordre à ses deux fils de rejoindre les rangs des Arabes, ils ont reçu un commandement afin de mener la guerre contre les Berbères comme le prétendent certaines sources.

Une autre version, celle de Gautier précise qu'avant la bataille, elle a pris de la farine d'orge qu'elle a aggloméré avec de l'huile et qu'elle a placée sur ses sein, puis a appelé ses deux enfants et la leur fit manger avec

Khaled, le prisonnier arabe, sur sa poitrine selon un rite de fraternité, un rite d'adoption, ce qui a augmenté la colère de son peuple.

La bataille eut lieu à Tabarqa. La Kahéna y fut vaincue et décapitée au lieu dit, depuis, *Bir al-Kahina* (le puits de la Kahina) alors que d'autres affirment qu'elle s'est laissée mourir au fond du puits.

L'histoire de cette femme fougueuse et indomptable a fait matière de plusieurs œuvres romanesques et les romanciers s'en sont emparés. Elle est devenue un mythe pour des raisons historiques et biographiques : sa vie et son passage d'une femme reine berbère à une guerrière redoutable, de la gloire à l'obscurité et de l'admiration à l'exil et le reniement. Il s'agit d'une histoire qui a le caractère d'une tragédie. Elle incarne, après sa mort, dans les temps difficiles du colonialisme, l'exaltation de l'amour de la terre et la résistance contre l'envahisseur, figure de l'autochtonie.

Comment est-elle devenue un mythe littéraire ? En s'accrochant à l'Histoire pour être représentée comme personnage héroïque saisi entre l'ascension et la chute, la transgression et le châtement ; elle devient figure à la fois valorisée et dévalorisée à partir d'un nombre d'œuvres associant les noms de Marcelle Magdinier, Kateb, Khaïr Edine ou encore Farès, auteurs qui ont soit réécrit sa vie, soit participé à l'élaboration, d'une façon plus ou moins consciente, d'une figure mythique qui se substitue au personnage historique, influant de la sorte la lecture de leurs textes.

Et c'est ainsi que le mythe de la Kahéna domine le récit de Farès. En effet, chez cet auteur, dans *Mémoire de l'absent*, le discours mythique sur la Kahéna est énoncé par la métaphore de la trahison de Koceila par la Kahéna en prenant un conquérant pour amant, ce qui a provoqué l'éclatement de la tribu. Nous la trouvons parfois valorisée quand il explique qu' : « *On raconte que les Tribus du Hidjaz furent arrêtées par la guerre de Kahéna* » (138) et que : « *La Kahéna est insaisissable* » (136).

Il précise encore que :

« (...) *La Kahéna.*

Celle que l'on accuse d'avoir brûlé la terre.

Jeune Femme qui ouvre le mari

Exile les fils

Egorge le bélier

Ou

Assassine l'amant » (139).

« *Est-ce vrai*

Kahéna,

Que

Sans pays

Les hommes

Les femmes

*Ou enfants,
Demeurent vides
Comme arbres
Creusés
Sous leur écorce.
Est-ce
Vrai, Kahéna ? » (165).*

Il ajoute sur un ton regrettable, à propos de sa défaite : « *C'est depuis cette époque que le pays est devenu plusieurs, et que, le Maghreb est devenu l'histoire de l'impossible royaume berbère* » (166).

Ainsi nous lisons une période précise et décisive de l'histoire des Berbères, tout le récit est consacré au passage du paganisme à l'Islam, d'une rive à une autre.

Ce roman est donc une incursion dans les temps mythiques. C'est carrément une plongée dans le passé le plus lointain du Maghreb.

L'espace devient une scène théâtrale dans laquelle la Kahéna affronte la colère de son peuple, les Berbères se rebellent contre leur reine, et pendant que la Kahéna attend sa mort ou son exécution, son peuple se prépare à affronter son destin : l'exil et l'errance.

Les romanciers maghrébins de langue française, et notamment Kateb, font l'éloge de sa résistance qui renvoie au rôle de la femme dans la

société berbère, pré-islamique. Elle incarne pour eux les valeurs de la lutte et du sacrifice dans une société matriarcale insoumise. La Kahéna est la rebelle qui refuse la soumission jusqu'à la mort.

L'introduction de ce mythe témoigne d'une valorisation de la figure féminine dans le passé du Maghreb même si les versions rapportées la désacralisent.

Il en est ainsi dans *La guerre de 2000 ans* où intervient ce personnage de la Kahéna, qui, tel un oracle s'écrie :

(...) Ils veulent nous prendre notre pays.

Le seul Dieu que nous connaissons,

On peut le voir et le toucher :

Je l'embrasse devant vous

C'est la terre vivante

*La terre qui vous fait vivre. La terre libre d'Amazigh !*⁹²

Pour Kateb, le monde des femmes est un océan de secrets, un monde inconnu et il est temps de le mettre en lumière en montrant à quel point nous ignorons tout de nos femmes.

Par Kahina ou Dihya : « *Il s'agissait de faire revivre la Kahina. Montrer son rôle, c'était montrer que les femmes jouent un rôle dans l'histoire (...) C'est montrer à quel point la femme a pu être libre dans le*

⁹²Kateb, Yacine. *L'œuvre en fragments*. Paris : Sindbad, 1986, pp. 428-429. Textes retrouvés, rassemblés et présentés par Jaqueline Arnaud.

passé. La liberté pour nous est au passé au lieu d'être à l'avenir », disait Kateb⁹³.

La croyance en les ancêtres est présente au point d'être assimilée en la croyance en Dieu, comme le note Kateb Yacine : « *On croit mieux en soi, en les ancêtres, tout comme on croirait en Dieu* », disait-il encore.

Chez Bachi, le mythe de la Kahéna est à la fois désacralisé et sacralisé. L'auteur revisite ce passé lointain voulant par là, expliquer son geste à la fois valorisé et dévalorisé selon les différentes versions qui en existent.

Elle est : « *la Kahéna, la Traîtresse et la juive* » explique la narratrice (*La Kahéna* 20). Elle est aussi : « *La sorcière des Arabes* » (248), les différents qualificatifs qu'on en donne. Mais elle affirme plus loin que :

La Kahéna persistait dans la mémoire des indigènes comme la femme qui se refusa à eux et qui se dressa à rebours de la conquête musulmane. Ces mêmes indigènes oublièrent que La Kahéna étaient des leurs, puisque berbères, ils le furent tous et que tous se dressèrent contre l'envahisseur ; mais la mémoire des hommes, bien que sélective ou intermittente, n'en est pas moins une rouée qui se moque des oublis et des longs sommeils de l'âme (110).

⁹³ *Parce que c'est une femme* de Kateb Yacine, entretien inédit réalisé par El Hassar Benali, préface de Zebeïda Chergui suivi de trois pièces de théâtre : *La Kahina ou Dihya, Saout Ennissa/La Voix des Femmes, Louise Michel et la Nouvelle-Calédonie*. Paris : Editions des femmes Antoinette Fouque, 2004. Cet entretien inédit, réalisé en 1972 par El Hassar Benali était censuré en raison de ses prises de position sur le statut des femmes, la question des langues et l'écriture de l'histoire. Source : Zerrouky, Hassane. « Kateb Yacine et sa vision des femmes dans l'histoire » <http://dzlit.free.fr/kateb.html>. 22 décembre 2005.

Ces indigènes ne pardonnaient pas Bergagna, le colon maltais, d'avoir donné ce nom à sa maison. C'est son ouvrier qui lui a suggéré de la baptiser ainsi : « (...) *il reviendrait bâtir sa maison, La Kahéna, dont le nom lui fut suggéré par un ouvrier, un Arabo-berbère, sans culture, ensauvagé comme ils l'étaient tous* » (39).

Cette villa est bâtie sur les terres des Beni Djer, appartenait à ce colon maltais et portait le nom d'une guerrière farouche contre l'envahisseur, le contraste est flagrant, la narratrice en donne plus d'explication : « *La Kahéna, étrange dénomination pour une maison de colon, quand on pense que cette reine berbère survivait dans les mémoires en raison de son acharnement à vaincre l'envahisseur* » (20).

Cependant, ce qui étonne dans cette histoire de dénomination c'est que Bergagna n'a jamais cessé d'admirer jusqu'à sa mort cette demeure et ce nom qu'il trouverait beau et qui ne « *l'effrayait plus* » (263) et regrettait même de ne pas y avoir pensé tout seul ne se doutant pas qu'il était une insulte pour lui et pour sa lignée. Plus la guerre s'approchait menaçant ses possessions et son empire, plus il chérissait sa maison et admirait la symbolique qui s'y rattache. Et c'est ainsi que par la grâce d'un nom : « *l'esclave se libérait du maître, le chassait de sa propre demeure, ouvrait sous ses pieds la terre qui l'engloutirait* » (51).

L'univers du Maghreb antique exerce une très grande fascination sur lui, un monde de mystères que reflètent le décor et les objets de cette

maison mauresque qui fut sa plus belle réalisation et sa fierté : « *La Kahéna, son royaume infini, combla mystérieusement ses manques* » (262). Elle lui offre un autre horizon : un coffre berbère qu'il avait acheminé de Kabylie, un tapis retrouvé dans un bazar de Ghardaïa et d'autres objets antiques constituent son monde :

(...) Un buste romain que la lumière du jour éclairait et caressait délicatement, une statuette votive dont il ne se souvenait plus et qu'il découvrait comme s'il l'eût inventée à l'instant, un coffre massif où racontait-on, les riches Berbère rangeaient leurs effets, il imaginait alors ces femmes qui l'avaient toujours fasciné, habillées de couleurs vives, chatoyantes, la tête ceinte d'un large foulard qui retombait sur leurs épaules, se penchant pour rechercher au fond du coffre un collier d'améthyste, ou un bracelet d'argent incrusté de nacre et de corail (La Kahéna 264-265).

Paradoxalement : « *La maison se défiait des intrusions, et tout au long de son histoire, rétive, rebelle, farouche, La Kahéna se déroba à ses occupants. Jamais Louis Bergagna et ses descendants ne se sentirent réellement chez eux* » (110).

La fascination de cet univers et l'amour que porte ce colon à cette demeure et sa symbolique se trouvent en opposition cruelle par rapport au mépris et à la haine que vouent les indigènes envers leur reine et leur passé. L'ironie de ces passages exprime mieux cette contradiction tragique qui fait rire et frissonner à la fois.

Mais malheureusement :

Morte, la Kahéna rejoignit les constellations, non pas le système étoilé qui s'agite sur les écrans des salles obscurs, mais, plus sérieusement, cet étrange sépulcre, lointain, inaccessible, où les dieux, redoutables, se maintenaient à une distance raisonnable des hommes », raconte la narratrice (237).

Ainsi, la Kahéna se transforma en mythe, ici le mot est pris au sens négatif, un récit imaginaire. Car les cyrthéens redoutent cette guerrière berbère dont « *la geste était encore sur toutes les lèvres indigènes* » (*La Kahéna* 263). Elle sera reniée et son histoire sera l'objet d'une amnésie volontaire à travers les siècles.

Toutefois, la valorisation de ce mythe comme celui d'Ulysse ou encore de Nedjma se trouve à l'intérieur du langage à travers l'écriture de la mémoire et de la gloire du passé et non pas à travers ses différentes versions qui viennent du hors-texte. L'introduction de ce mythe se veut contre toute amnésie volontaire et tout reniement de l'histoire de ce passé antique.

Revisiter le mythe, lui redonner sens et le redécouvrir afin qu'il prenne valeur dans le monde moderne, tel est donc le propos de cette incursion mythique.

En conséquence, le texte, dont tous les cadres sont éclatés, adopte la structure du mythe qui l'ouvre et l'effleure vers d'autres horizons, ce qui exige effectivement une lecture ouverte.

2- Bachi en quête d'une mythologie moderne

Le mythe, est le véhicule d'un savoir séculaire, resté toujours vivant et vibrant. Il est doté d'un pouvoir dynamique et surnaturel même s'il en existe plusieurs versions.

Effectivement, l'écrivain plonge dans les temps les plus obscurs de l'Histoire du Maghreb et déterre des symboles, aussi emblématiques que mythiques. Voilà pourquoi dans les œuvres choisies dans cette étude, le mythe exerce une fascination car il traduit cette quête indéfinie des origines et de l'identité.

Selon Bachi, l'histoire est faussée, falsifiée, cachée. C'est ce qui le pousse à aller au fond des choses, souterraines et plus profondes. Et forcément, il foule le terrain du mythique où il retrouve une part de l'authenticité. Car le mythe répond symboliquement à des questions comme l'origine, et la plupart des mythes se réfèrent à une époque révolue, à un temps primordial considéré comme la matrice du temps présent.

En effet, il s'agit du retour cyclique d'un passé héroïque où les conquérants se sont succédés trouvant une résistance incarnée par des figures féminines telles la Kahéna, des croyances ancestrales et un amour patriotique. Le mythe revêt donc la forme d'une recherche délirante d'un passé ancestral, d'une femme énigmatique et mystérieuse et d'un aventurier qui ne cesse de rechercher sa patrie perdue.

Quoi qu'il en soit, le projet romanesque de Bachi s'élabore d'abord par la destruction des discours historiques, puis le démantèlement des «faux mythes», et c'est la légende qui vient combler le vide. Se sont des mythes touchant aux origines de la constitution arabo-berbère du Maghreb. Le mythe devient donc à la fois symbole et prétexte à une production.

Ainsi le sens de l'Histoire découlerait non d'un discours explicite du texte, mais serait produit par le mythe introduit. Les deux romans sont donc des textes *producteurs d'Histoire*, constitutifs d'une *identité révolutionnaire*.

Le choix de tels mythes, celui d'Ulysse, de la Kahéna ou encore de Nedjma, n'est pas aléatoire parce qu'ils sont tous les trois des mythes identitaires symbolisant respectivement le désir de retrouver sa patrie perdue, la résistance contre l'envahisseur et l'amour d'un pays ambivalent. Et le mythe « *prend naissance dans sa bouche* », précise la narratrice de *La Kahéna* parlant de Hamid Kaïm (53).

Telle est donc la mythologie moderne propre à ces deux romans de Salim Bachi.

Chapitre IV : Lecture intertextuelle des deux romans

1- Fonctionnement intertextuel d'un modèle littéraire occidental

1-1- *L'Odyssée* : transformation et transgression dans la version de

Bachi

1-2- La référence joycienne

2- Nedjma : le dynamitage d'un modèle littéraire hérité ?

2-1- L'art d'imiter

2-2- Symbolique de la légende tribale

Les textes anciens sont souvent considérés exclusivement comme les hypotextes des textes modernes. Ces intertextes sont importants et ne peuvent être ignorés, leur analyse constitue une étape préliminaire et indispensable.

Riffaterre définit l'intertexte comme étant : « *la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie* »⁹⁴. En ce sens, l'intertextualité suppose un rôle actif du lecteur. Elle doit être reconnue comme telle par un lecteur, voire un interprète.

Dans ce chapitre nous nous intéressons aux différents intertextes qui traversent les deux romans du corpus. Nous analyserons leurs formes et les effets de sens produits. Il est également intéressant de chercher si le recours à un certain type d'intertextes correspond à une stratégie d'écriture.

Mentionnons au préalable que la complexité du texte de Bachi vient du fait qu'il est impossible de lui assigner une seule forme intertextuelle, plusieurs formes le traversent à des degrés divers. Nous pouvons citer des relations de coprésence : références, allusions et des relations de dérivations : parodie, imitation.

Ces relations sont fort nombreuses, et notre but n'est pas d'en faire un repérage systématique, mais d'analyser celles qui reviennent le plus souvent.

⁹⁴Riffaterre, Michel. « *La trace de l'intertexte* » in *La Pensée* n°215, Octobre 1980.

1- Fonctionnement intertextuel d'un modèle littéraire occidental

L'influence occidentale est perceptible dans l'élaboration de l'écriture romanesque de Bachi. Le modèle est aisément repérable mais la forme sous laquelle il apparaît et ses fonctions sont déroutantes parce que variées.

Nous allons tenter, dans un premier temps, de repérer ces mouvements différentiels dans le texte, puis de chercher ensuite leurs fonctions à l'aide des différentes approches intertextuelles.

1-1- L'*Odyssee* : transformation et transgression dans la version de Bachi.

L'*Odyssee* d'Homère n'a cessé de fournir une matière d'art à travers les siècles de différentes civilisations. En effet, cette histoire grecque n'a cessé d'être reprise et réécrite. Dès lors, les écrivains la transforment, la réinventent dans toutes les langues (française, anglaise et autres), la collent à tous les genres (roman, théâtre et poésie) pour lui donner les formes et les significations les plus diverses.

L'*Odyssee* de la littérature occidentale a commencé par un chant épique, récit d'aventure d'une grandeur insurpassable. La Grèce est l'univers où a vécu le héros de l'*Odyssee*. De sa petite patrie Ithaque, il trouva un peuple avide de pouvoir et de fortune qu'il combattrait.

Chez Homère, Ulysse était l'ambassadeur de la raison, de la sagesse et de l'ordre confronté au désordre de la nature hostile fréquentée par des divinités et des créatures infernales, mais qui se trouvent impuissantes face à l'ingéniosité d'Ulysse.

Plusieurs siècles après, des écrivains allaient écrire une sorte de contre-*Odyssee*, une parodie mais avec non pas une nature hostile mais une civilisation hostile, dépourvue de valeurs et entrée dans la décadence humaine.

C'est dans cette lignée que se place le texte de Bachi dans lequel le vieux monde de l'épopée se dissipe parce que la réalité c'est Cyrtha.

En effet, l'*Odyssee* est actualisée au moyen d'un double mouvement : dans le temps, en l'amenant au présent (l'Algérie des années 90), et dans l'espace, en la situant dans la réalité concrète de Cyrtha.

La référence homérique prend comme point de départ les similitudes perçues dans certains éléments constitutifs de l'histoire d'Ulysse. Tout d'abord l'état du désordre dans l'organisation religieuse dans la cité grecque : aucun code religieux, plusieurs dieux sous forme humaine dirigent la cité, l'existence de monstres avec une nature hostile. Et puis le sentiment d'errance qui accompagne toutes les actions des personnages.

Cependant, toutes ces similitudes vont vite disparaître au fil de la trame romanesque, c'est le jeu de langage qui vient s'établir et dans ce cas

lire le récit de Bachi ne signifie pas descendre aux enfers d'Ulysse, mais descendre dans les tréfonds du langage.

Ulysse de l'*Odyssee* affronte la mer et Poséidon⁹⁵, mais Hamid ou encore Hocine se laissent passivement guider par les vagues autoritaires du pouvoir et du terrorisme.

Chaque épisode de l'*Odyssee* d'Homère se conclut par une victoire de la raison ; chaque épisode du texte de Bachi est l'occasion de découvrir de nouvelles perspectives sur la réalité désolante de Cyrtha.

Dans notre réflexion nous tenterons de lire la présence du texte homérique sous son angle intertextuel et nous mentionnerons au préalable que la relation qui unit l'*Odyssee* au *Chien d'Ulysse* est loin d'être une simple adaptation ou réappropriation.

En effet, Bachi amplifie considérablement le scénario mythique : ses agents, ses événements, il les transpose ; nous ne voyons plus Ulysse, Pénélope, les Sirènes⁹⁶ et Charybde, mais Hocine, Samira, Narimène et le commandant Smard.

L'opération faite consiste en la transformation de l'action de l'*Odyssee* dans Cyrtha de notre siècle. Bachi en extrait un schéma d'actions et de relations entre les personnages les traitant dans un tout autre style et selon un régime ludique. Et de là s'impose la notion de parodie.

⁹⁵ Dans la mythologie grecque, dieu de la mer, armé d'un trident de pêcheur avec lequel il peut déchaîner ou calmer les tempêtes. Il tient à sa merci Ulysse.

⁹⁶ Dans la mythologie grecque, femmes-oiseaux qui causent la perte des marins qu'elles charment par leurs chants.

Dans son sens général et courant, la parodie désigne toute transformation d'un texte par un autre dans un but satirique ou ludique. Genette a montré que l'histoire de ce terme est fluctuante et traversée par un certain flou. En réaction à ce flou, il propose un sens restreint selon lequel la parodie est l'un des types de dérivation qui unit un texte à un autre. Elle repose sur une transformation de l'hypotexte selon sa terminologie. En fait cette transformation modifie le signifiant. Et donc la parodie peut avoir un autre sens orienté vers la poétique des formes.

De là l'*Odyssée* se pose d'emblée comme *hypotexte* du *Chien d'Ulysse*, qui devient *hypertexte*, défini comme : « *tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court)* » (*Palimpsestes*16).

Genette note que l'hypertextualité « *se déclare le plus souvent au moyen d'un indice paratextuel qui a valeur contractuelle* » (17). En effet, le titre *Le Chien d'Ulysse* est un contrat implicite et allusif qui nous alerte sur l'existence probable d'une relation entre ce roman et l'*Odyssée*, le titre est donc un indice contractuel.

Il ajoute que comme « *genre officiellement hypertextuel* » (19), la parodie recouvre une confusion inévitable. L'étymologie ôdé, c'est le chant ; para : « *le long de* », « *à côté* », d'où « *parôdia* », ce serait le fait de chanter à côté donc de chanter faux ou d'une autre voix, en contrechant, ou

de chanter dans un autre ton : déformer donc, ou transposer une mélodie (20).

La parodie serait le fait de détourner l'hypotexte vers un autre objet et lui donner une autre signification (21), ou encore « *du registre noble qui est le sien dans un registre plus familier, voire vulgaire* » (20), de l'épopée au roman, signalons à cet égard la place infériorisée du roman par rapport à l'épopée.

Ainsi, Ulysse de Bachi ne se veut nullement celui d'Homère, comme en témoignent les différentes transformations opérées que nous qualifions de parodie suivant le raisonnement de Genette et selon lequel la parodie est une relation de transformation qui emprunte un régime ludique, contrairement à la transposition qui est une relation de transformation empruntant un régime sérieux.

Tout ce qui emprunte un régime ludique, humoristique et ironique est une parodie et tout ce qui suit une voie satirique, polémique et sérieuse est une transposition.

Ainsi, sur un mode ironique est reprise la scène du Cyclope⁹⁷ à œil unique qui voulait dévorer Ulysse dans un épisode de l'*Odyssée* (chant IX).

⁹⁷ Dans *L'Odyssée*, Ulysse et ses compagnons sont capturés par le Cyclope Polyphème (fils de Poséidon), à qui le héros fait croire qu'il se nomme « Personne ». Enfermés dans la grotte du monstre qui se prépare à les dévorer, les compagnons d'Ulysse font boire au Cyclope le vin. Profitant de son sommeil, Ulysse crève son œil unique à l'aide d'un épieu parvenant ainsi à sortir avec ses compagnons de la caverne, cachés sous des moutons. A son réveil, le Cyclope appelle au secours les autres Cyclopes ; ces derniers cessent de l'écouter une fois qu'il leur a expliqué qu'il a été attaqué par « Personne » !

Sur ce mode à visée ironique, le Cyclope est appelé le Temps, une personnification du temps, c'est l'Algérie des années 90. Le Temps qui correspond au Cyclope de la mythologie a perdu son caractère principal qui lui était assigné jadis, celui d'une monstruosité aveugle et atroce comme le laisse entendre Ulysse dans ces extraits de l'*Odyssée* d'Homère : « *Ah ! Le monstre étonnant !* » (162) et parlant de lui et de ses compagnons : « *Nous sentions notre cœur éclater, sous la peur de ce monstre et de sa voix terrible.* » (164).

En fait, cette monstruosité est remplacée par une autre, certes plus réelle, mais plus atroce, c'est la violence humaine de l'Algérie actuelle.

Ainsi se trouve le Cyclope d'Homère devenu un simple mendiant, si fragile, faible et gentil et qui se contente d'une bouteille de vin et de quelques pièces gagnées de sa mendicité.

En effet, le Temps dans *Le Chien d'Ulysse* ne représente aucun danger contrairement au Cyclope de l'*Odyssée* qui voulait dévorer Ulysse commençant par ses compagnons et qui, précise Ulysse :

Mais sur mes compagnons s'élançant, mains ouvertes, il en prend deux ensemble et, comme petits chiens, il les rompt contre terre : leurs cervelles, coulant sur le sol, l'arrosaient ; puis, membre à membre, ayant déchiqueté leurs corps, il en fait son souper ; à le voir dévorer, on eût dit un lion, nourrisson des montagnes ; entrailles, viandes, moelle, os, il ne laisse rien (Odyssée 166).

Dans *Le Chien d'Ulysse*, la parodie à visée ironique est teintée d'une dimension ludique, elle veut montrer à quel point la violence humaine a dépassé la monstruosité d'un monde hostile et où culminent la barbarie et la sauvagerie.

Ainsi peut se lire ce fragment de l'*Odyssee* parodiée :

A l'écart du monde, au coin d'une ruelle, je rencontrai le Temps. Il se vautrait dans sa crasse. Le cheveu gras et noir, il buvait au goulot une bouteille de vin.

- Comment Dieu t'a-t-il nommé ?

- Personne, répondis-je. Personne.

Son œil unique me détailla. Une tuile se détacha du toit et vint se briser devant nous. Il protégea sa bouteille, sa patrie de chaleur et de vie. Il se tint presque droit et me parla :

- Ne te moque pas de moi, les livres je les ai lus, tous, tous lus tous absorbés ; les Livres que Dieu nomma, nous présenta comme je te présente ma bouteille, et nous ordonna de consulter – « Lis, lis », m'enjoignit-il – et je regrettai le temps incertain où la vie, encore elle, se livrait à mon corps à des plaisanteries, car les mots, c'est un fait, éloignent à jamais sa caresse ; aussi ne te moque pas de moi et donne-moi quelques pièces, car les dieux, ainsi est-il écrit, mènent une vie d'errance accompagnés de leur jeune fille : ma bouteille, ma gloire, et je bois presque aveugle avant de chanter ton voyage. Donc, je te le redis, donne-moi les pièces qui encombrent ta poche.

L'explorai ma poche. Je lui tendis trois pièces, qu'il compta avant de les glisser dans son pantalon. Son œil cligna une

seule fois et il leva sa bouteille en chantant. Je le quittai et traversai la ruelle. (Le Chien d'Ulysse150).

L'originalité dans ce passage réside dans la transformation que l'on fait subir au Cyclope de la mythologie grecque autant que dans l'invention du personnage le Temps.

Dans un autre épisode et de cette même nuit suffocante et irréaliste surgit un fou merveilleux et terrible qui est à la recherche d'Ithaque. Ce fou est bien Ulysse qui, dans l'*Odyssée* d'Homère est qualifié d'intelligent, de rusé et d'avisé. Il sera dans *Le Chien d'Ulysse*, sans valeur humaine et ne cessera de chercher sa patrie perdue en hurlant : « *Ithaque, Ithaque, Ithaque !* » (151).

En effet, le ludique dans cette parodie porte sur le fait que ce fou sera tué malencontreusement par la brigade BRB parce qu'elle a cru qu'il était terroriste et qu'il hurlait : « *A l'attaque !* » Il sera donc abattu d'une rafale de mitraillette.

En réalité, cette parodie est à rattacher à l'ignorance en matière de culture des représentants de la BRB et ce fragment en dit autant, écoutons-le :

En équilibre, un fou marchait sur la grève, à l'endroit exact où la vague venait mourir, affaiblie et endormie.

- Tu n'as pas l'heure ?

Il me demandait de le renseigner ce que je tentais vainement d'oublier.

- Dix heures et demie.

- Il fait froid. Sais- tu où se trouve Ithaque ?

Non, je ne savais pas. Il troublait de tous ses membres, prêt à défaillir.

- Sais-tu où se trouve Ithaque ?

-Elle est bien loin encore, répondis-je, espérant ainsi le faire taire.

Une Peugeot 505 vint se ranger à notre hauteur. Quatre hommes se tassaient dans l'habitacle. Sur leurs cuisses dormaient des Beretta.

-Que faites-vous ici, tous les deux ? questionna le chauffeur.

-Je cherche Ithaque ! hurla le fou.

Trois hommes descendirent de la voiture. Armes au poing, ils nous encerclèrent. Le fou continuait à hurler :

-Ithaque ! Ithaque ! Ithaque !

Ils dégagèrent le cran de sûreté de leur Beretta. Le moteur de la voiture vrombissait. Je hurlai à mon tour.

-Ithaque ma patrie, Ithaque ma chanson, délirait le fou.

-Vas-tu te taire ! lança sourdement un des hommes.

-Ma patrie ! Ma chanson ! rugit le fou.

Ils ouvrirent le feu (Le Chien d'Ulysse 151).

En guise de commentaire le narrateur ajoute:

- Nous avons des fous d'une espèce particulière, jugea Seyf, qui visiblement avait compris, lui.

- Une espèce en voie de disparition, dis-je, fatigué par une nuit irréelle.

Quand je raconterai cette histoire à Mourad, il n'en reviendra pas. D'ailleurs personne ne croira que quelqu'un puisse se faire abattre pour avoir lu Homère (155).

Cet assassinat représente le rejet de l'homme cultivé, ouvert à d'autres horizons et d'autres littératures, et qui reste incompris. Le narrateur ajoute que : « *Ce fou (...) Il cherchait son chemin à travers les méandres de son esprit. (...) Le fou raisonnait juste* » (*Le Chien d'Ulysse* 238).

De l'autre côté, Pénélope, à laquelle est assignée l'idée de fidélité dans l'*Odyssée* d'Homère, se trouve infidèle dans *Le Chien d'Ulysse*. Samira a trahi Hamid et est partie avec le prétendant le plus redoutable : le commandant Smard comme laissent entendre ces extraits du *Chien d'Ulysse* : « *Hamid Kaïm pensait que Samira, rentrée chez elle, attendrait son retour* » (96), ou encore :

Elle avait épousé un agent de la Force militaire. L'homme l'avait courtisée pendant la grève des étudiants. Occupés par leurs activités, Kaïm et Khan ne s'en étaient pas aperçus (...). L'homme demanda sa main, elle accepta. Pour ne pas blesser Hamid Kaïm, elle fit croire à son enlèvement, la nuit, par les sbires de la Force militaire, pratique courante alors (249).

Il ajoute encore que son : « *errance résultait peut-être du refus de penser Samira innocente. Elle était coupable* » (250).

De l'autre rive apparaissent les terroristes « *dieux incertains* » (*Le Chien d'Ulysse* 195), ils sont comparés à des dieux de la mythologie

grecque qui ont une forme humaine et montrent des sentiments humains, un univers où n'existe pas de structure formelle de type gouvernement religieux, ni de code écrit tel que le livre sacré :

Ils se tiendront sur deux pattes et demanderont de vous une obéissance stricte au Verbe, se portant ainsi seuls acquéreurs de la Parole dont les bouches obscènes proféreront le hurlement sacré. (...) Ils se prendront aussi pour des dieux, marcheront sur la terre à la rencontre de leurs doubles monstrueux et semèrent la désolation (Le Chien d'Ulysse 90-91).

Hocine décrit cet univers hostile où règne tout un vocabulaire de monstruosité, de brutalité, de violence et d'inhumanité. Ici Pouvoir et Terroristes s'allient pour brûler Cyrtha.

Dans ces passages, est signalé le retour de l'ère mythologique, un état de désordre et des dieux d'un temps ancien reviennent représentés par ces hommes et : « *L'homme se substituerait à Dieu pour exercer ses pouvoir. Illimités* » (Le Chien d'Ulysse 198).

Il en est de même dans la dernière scène dans laquelle on assiste au retour de Hocine à sa maison après une si longue journée d'errance. Contrairement à Ulysse d'Homère qui rentre en pleine raison, Hocine retourne sous l'effet du haschisch.

Aussi, au lieu d'assister au massacre des prétendants et des traîtres (comme dans l'*Odyssée*), on assiste à celui de Hocine-Ulysse, une fin

tragique dans un monde absurde où apparaît une figure paternelle et humaine désacralisée et la fidélité du chien est mise en valeur dans une ironie macabre qui fait la force de la scène décrite.

Tout bien considéré, il est intéressant de faire observer que les scènes parodiées sont en nombre très restreint. Au fil du récit, il s'agit uniquement de quelques épisodes parodiés car comme le souligne assez bien Nathalie Piégay-Gros: « *La parodie la plus efficace est celle qui suit au plus près le texte qu'elle déforme. C'est pourquoi elle est souvent relativement brève* », (*Introduction à l'intertextualité* 57).

Et donc la transformation minimale de quelques épisodes de l'*Odyssée* d'Homère « *fait la force de la parodie* », insiste-t-elle (57).

De la même manière, Marmontel souligne que :

Le mérite et le but de la parodie, lorsqu'elle est bonne, est de faire sentir entre les plus grandes choses et les plus petites un rapport qui, par sa justesse et sa nouveauté, nous cause une vive surprise : contraste et ressemblance, voilà les sources de la bonne plaisanterie ; et c'est par là que la parodie est ingénieuse et piquante⁹⁸.

S'accordant à la définition de Genette, il s'ensuit que : « *La parodie la plus élégante, parce que la plus économique, n'est donc rien d'autre qu'une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité* » (*Palimpsestes* 28).

⁹⁸ Cité par Nathalie Piégay-Gros dans *Introduction à l'intertextualité*, p. 60.

Au-delà de cette parodie qui met en scène Ulysse privé de ses qualités de héros (intelligent, courageux et avisé), nous voyons se profiler une image plutôt positive qui se traduit par le refus de Hocine des propositions du commandant Smard.

En fait, Hocine ne se laisse pas séduire par Narimène, sorte de Sirène et l'appât à partir duquel on chasse de jeunes étudiants pour servir le projet politique du commandant Smard. Certes, le charme de Narimène résonnait et sa séduction était délectable comme celle des Sirènes de la mythologie mais Hocine ne se laisse pas faire.

Et de là la parodie ne vise pas Ulysse d'Homère mais le monde terrifiant dans lequel vit Hocine, Ulysse moderne.

Tout compte fait, la parodie exerce une forme de séduction dans le texte de Bachi. Son but étant d'attirer l'attention du lecteur par un alliage de deux discours différents, de provoquer chez lui le double plaisir de la reconnaissance et de la surprise.

Cette parodie ne vise nullement l'auteur de l'*Odyssée* ou la désacralisation de la grandeur épique ; au contraire cette actualisation permet de rendre accessible sa dimension héroïque.

La transposition en un registre populaire et la parodie ont donc une valeur idéologique et historique : elles permettent de remettre en cause cette grandeur épique mais en la faisant basculer dans le quotidien cyrthéen dans

un magnifique détour langagier qui fait « *le plaisir du texte* », pour emprunter l'expression à Roland Barthes.

1-2- La référence joycienne

L'intertexte homérique présente en lui même une nuance car il ne peut être compris et donc analysé sans être lié à la référence joycienne qui en constitue le fondement même. Voilà pourquoi Sophie Rabau se demande alors: « *Quel est l'hypotexte de Bachi (...) l'Odyssée ou l'Odyssée filtrée par Joyce⁹⁹ ?* » (*L'intertextualité* 123).

L'*Odyssée* d'Homère ne constitue pas le seul hypotexte dans *Le Chien d'Ulysse*. En d'autres termes, le texte de Bachi, par l'irrespect des conventions narratives : linéarité, unité temporelle et spatiale, distribution claire de la parole aux personnages, suit les techniques joyciennes.

Le premier effet observable c'est la parodie et la satire : Bloom, Marion et Stephen de Joyce sont comparés aux personnages mythiques mais apparaissent ridicules et minables. De la même manière sont les personnages de Bachi.

⁹⁹ *Ulysse*, rédigé entre 1914 et 1921, est l'œuvre phare de Joyce. Sa structure renvoie à celle adoptée par Homère pour son *Odyssée*. *Ulysse* est une histoire passionnante d'amour, de perte et de désir, une aventure fantastique à travers la conscience et l'imagination et une œuvre qui témoigne de la richesse polyphonique de son auteur.

En second lieu, certains thèmes sont fortement inspirés d'*Ulysse* de Joyce qui a donné, selon une vieille tradition culturelle, une *Odyssée* travestie. L'exemple le plus typique est celui de transformer les Sirènes de la mythologie grecque en serveuses de bar, danseuses et prostituées.

Dans une autre séquence, le narrateur dans *Le Chien d'Ulysse*, comme d'ailleurs celui de Joyce, joue sur les sonorités dans les prénoms de ses personnages tout en insistant sur la thématique de l'oreille : ainsi le prénom Narimène, portrait de sirène en serveuse de bar et prostituée, indique en arabe la mélodie et donc le chant.

Cet intertexte correspond donc à une transposition du texte de Joyce qui, à son tour, transpose l'univers épique d'Homère dans l'univers vulgaire des serveuses de bar.

D'autre part, la référence joycienne est donnée à voir explicitement par un passage dans lequel le narrateur explique que : « *Lorsqu'il eut quinze ans, la sœur de Khan mourait, il entamait Ulysse et regardait, par delà son épaule, Dublin vivre et mourir. Seul les êtres de papiers comptaient. Eux seuls vivaient une vie digne et sincère* » (*Le Chien d'Ulysse*103).

En outre, on ne saurait passer sous silence le fait que l'action dans *Le Chien d'Ulysse* comme celle d'*Ulysse* de James Joyce se passe en un jour, à Cyrtha, en 1996. Le personnage d'Ulysse est un petit employé, Hocine l'est aussi ou encore Hamid. Samira, la bien aimée de Hamid qui le trompe, est Pénélope. Rien n'arrive d'extraordinaire au cours de cette journée. Hocine et

son ami Mourad errent dans la ville, Hocine se retrouve le soir dans une boîte de nuit nommée *Chams El Hamra* qui signifie soleil rouge, espace teinté d'érotisme qui rejoint le bordel de Bloom de Joyce.

Partant de ce fait, certains épisodes correspondent à ceux de l'*Odyssée*. Mais la parodie débouche sur une mise en cause du monde moderne.

Sous ce rapport, Hocine, Khan et Hamid correspondent à des archétypes joyciens. Toute l'errance, la mort de Hocine tué par son propre père, la trahison de Samira, toutes les histoires sont contenues en un seul jour. C'est par rapport à Joyce que nous pouvons situer l'écriture de Bachi dans *Le Chien d'Ulysse*, œuvre qui parodie l'Algérie contemporaine. La question de l'identité, de la filiation et de la paternité est également au cœur du récit.

A ce sujet, Sophie Rabau, souligne que Bachi choisit une référence odysseenne afin d'« *exprimer l'absurdité politique et la paralysie qui frappe une ville imaginaire d'Algérie* » (*L'intertextualité* 38).

Toutefois, elle précise que ce choix n'est possible que par la référence à Joyce qui a écrit dans *Ulysse* le modèle d'une errance dans une ville de Dublin paralysée et marquée par l'absurdité de la politique et de la société.

Elle en déduit que : « *C'est parce que Joyce a proposé cette lecture de l'Odyssée, que les errances d'Ulysse font sens pour Salim Bachi* » (38).

Et c'est ainsi que l'*Odyssee* est parodiée et les voyages de Hamid Kaïm et de son ami Ali Khan ont eu lieu en prison sous la torture, la violence et l'humiliation d'une élite d'intellectuels ; ils ne voyagèrent pas, ils croupirent dans les sous-sols de la prison à cause de leurs écrits jugés subversifs.

Donc le voyage de Hamid et Hocine a uniquement lieu dans le langage. Le vrai voyage du héros du *Chien d'Ulysse* est le langage lui-même, comme le souligne le narrateur vers la fin du roman :

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, traces et esquisses sous le vent. Le chaos basculait les lignes de mon journal. J'avais tout inventé. Menti, du premier au dernier mot. Du commencement à la fin des temps. On ne me chassait pas de chez moi. Je n'errais pas dans Cyrtha à l'agonie. Je n'y rencontrais pas un journaliste rendu fou d'amour (255).

De même que pour *La Kahéna*, car vers la fin intervient un narrateur anonyme et qui n'est pas l'amante, précisant que pour Hamid Kaïm :

La Kahéna n'existait pas, pas plus que Cyrtha, la ville retrouvée de ses enfances. Il n'était jamais revenu ici ; en vérité, agonisant sur son lit d'hôpital, il se remémorait sa vie et l'agrément d'épisodes féeriques et baroques ; et ses plus belles créations, il en était certain, s'incarnaient en une maison au nom de reine berbère et en une ville, large, immense, trépidante, Cyrtha, que le plus fou des poètes n'eût

jamais osé inventer ; il mourait sous les balles d'un terroriste et sa cervelle épandue mijotait ces dernières images en entremêlant songes et désirs d'écrivain. Et cette femme, il lui parlait depuis trois nuits, n'était qu'une représentation séduisante de la mort; prête à le faucher, elle attendait seulement la fin de l'histoire (278-279).

Ce qui revient à dire c'est que l'appel inévitable de l'intertexte joycien provient justement de ce mode de représentation : l'irrationalité de la perception du monde moderne, un monde labyrinthique invitant à l'errance.

Aussi, l'œuvre de Joyce intègre tous les genres littéraires : épopée, récit, pastiche, essai, drame, farce, monologue intérieur, prose et poésie. Quand on y entre, on se trouve saisi de vertige. Le texte de Bachi l'est aussi ; malgré tout cela, il n'est pas réellement chaotique, car il possède sa propre organisation interne quoique invisible.

L'*Odyssee* d'Homère et *Ulysse* de Joyce constituent donc deux hypotextes relevant d'un modèle littéraire occidental. En fait, ce qui assigne à l'hypertexte une dynamique, c'est ce foisonnement et cette superposition de ces intertextes. En réalité, ces hypotextes, par leur assimilation et détournement, offrent au texte un caractère universel.

La transformation de l'intertexte homérique vise à capter le lecteur et le transférer dans un univers dépassant celui d'Homère car ce qui importe dans cette opération (parodie), c'est bien le hors-texte.

Par sa référence à un écrivain de la modernité tel que Joyce, le texte de Bachi produit un effet d'inscription dans une parole littéraire bien déterminée, celle de l'écriture de la rupture, de la révolte et de la remise en cause du monde moderne. Cette écriture, par son irrationalité, rend parfaitement compte du monde décrit.

2- Nedjma : le dynamitage d'un modèle littéraire hérité ?

Bachi se place dans l'héritage de Kateb. Et comme lui, il embrasse une totalité sociale, culturelle et historique qui plonge ses racines dans la longue histoire, particulièrement celle de Cyrtha, la ville numide dont il fait un emblème.

Son style, la structure de ses textes et son mode de narration sont fortement hérités de Kateb Yacine qui demeure une référence inéluctable dans toute l'écriture maghrébine comme le précise Jacqueline Arnaud: « *IL a, au Maghreb, inauguré presque simultanément tous les genres (...) si bien qu'aujourd'hui presque tout écrivain maghrébin venu après Kateb, a quelque genre qu'il essaye, trouve devant lui ce prédécesseur* »¹⁰⁰.

Le texte de Bachi véhicule certains éléments déjà présents chez Kateb : la terre, objet même de la quête de l'homme colonisé, le retour aux

¹⁰⁰ Arnaud, Jacqueline, « Kateb le fondateur » in *Dérives*, 31-32, Montréal, 1982, pp. 101-117.

sources, la recherche de l'origine perdue au contact des invasions, les figures mythiques, l'amour impossible d'une femme, l'inceste et bien d'autres encore. Il y aurait donc bien un fond commun d'images dans l'œuvre de Kateb qu'empruntaient les écrivains, peut-être sans le vouloir ?

2-1- L'art d'imiter

L'intertexte avec Kateb est aisément repérable, il est d'abord au cœur même de l'œuvre à travers l'aspect structure et thème, mais aussi dans la manière même d'écrire, aspect style. Il s'ensuit que la relation intertextuelle avec Kateb se fonde sur une imitation.

Il s'agit d'une reproduction du mythe de Nedjma ; reproduction qui a marqué son but esthétique puisqu'elle a réussi à briser, comme Kateb, la linéarité chronologique du récit.

En effet, comme le texte de Kateb, ceux de Bachi se caractérisent par les mêmes scènes qui se répètent, les lieux et les époques se confondent, les voix des personnages s'entremêlent avec une distorsion de la langue et une multitude de points de vue au point que le discours paraît incohérent et fragmentaire.

Ses personnages, dont les voix sont superposées, sont fortement inspirés de Kateb : Hamid et Ali Khan vivent des aventures parallèles et

suivent la même chimère : Samira (Nedjma chez Kateb) et qui pourrait être la sœur de l'un d'eux. En fait, tous ces procédés et thèmes imitent ceux de Kateb.

Théoriquement, l'imitation, rappelle Genette, en se référant à la définition de Fontanier, peut être appelée du nom de l'auteur qui a fourni le modèle (*Palimpsestes* 96) : c'est ainsi que nous appelons *katébéisme* l'imitation affectée du style de l'auteur premier par le second.

Il s'agit en réalité non seulement d'un certain nombre de traits stylistiques mais aussi de motifs thématiques récurrents pour cela Genette affirme : « *Je ne suis pas sûr, et je l'ai déjà dit, que le pastiche (en général) soit une affaire purement « stylistique » au sens habituel du terme : il n'est pas interdit d'imiter aussi le « contenu », c'est-à-dire la thématique propre du modèle* » (*Palimpsestes* 139).

L'aspect thématique de Bachi a réussi à créer une continuité entre ses deux romans, en dénouant l'histoire des trois générations dans l'usage de la perte identitaire : les ancêtres, les pères fondateurs, ex-Moudjahidine en perpétuelle lutte anti-terroriste (le père de Hocine, le père de Hamid et le père de Khan), leurs fils aux ailes brisées chômeurs haschischi (Hocine, Mourad, Rachid, Hamid, Khan...), nous reconnaissons bien là la thématique katébienne.

Parfois on assiste à la même reproduction des événements, sorte de déjà vu, déjà lu. Le temps romanesque est, ce va et vient incessant, entre passé et présent, ce qui forme un cercle imaginaire selon l'expression de Galina Djougachvili qui pense que c'est le principe même de Kateb, et donc pour « *comprendre le présent il faut reculer lentement et doucement vers le passé, le redécouvrir et l'expliquer avant de retourner au point initial* »¹⁰¹.

Nous remarquons aisément une similitude entre les deux récits : Si Mokhtar est le représentant de la génération qui a choisi l'assimilation chez Kateb; chez Bachi, ce sera le père de Khan comme son non l'indique d'ailleurs (Khan au sens de traître) car il a préféré trahir ses idéaux pour vivre confortablement.

Ces deux personnages Si Mokhtar de Kateb et Mahmoud le père de Ali Khan, changent d'avis vers la fin, puisque le premier a décidé d'aller au Nadhor pour y mourir selon l'idée des ancêtres ; le deuxième choisit La Kahéna¹⁰² comme une tentative d'épuration. Il aimait beaucoup Hamid parce qu'il ressemblait à son père et regrettait sa disparition. Mahmoud se sent coupable parce qu'il a trahi son ami et sa patrie. Ainsi et sur un ton regrettable, il confit à Hamid le passé de son père :

¹⁰¹ Djougachvili, Galina. Cité par Vladimir Siline dans *Le dialogisme dans le roman algérien de langue française*, p. 77.

¹⁰² Cet espace ne serait-il pas l'équivalent du Nadhor, berceau de la tribu chez Kateb ? Ces deux espaces sont donc ceux du désir de renouer avec le passé tribal des ancêtres chez les deux auteurs.

C'était un idéaliste. Il pensait que l'on pouvait changer le monde. Arrêter les loups au seuil de la bergerie. Le drame, c'est qu'il était le seul à le croire. Je n'ai même pas su partager sa solitude. Comprends-tu, j'avais peur. Oui, peur de perdre ma vie. Je l'ai laissé partir à la mort. Longtemps je me suis consolé en prenant soin de toi, son fils unique. Je me suis trompé. Il n'y a pas un jour, pas une heure, pas une minute où je ne pense à lui et où je ne regrette ma lâcheté, affirme Mahmoud dans *La Kahéna* (288).

Le père de Hamid est mort en 1965 « *parce qu'il s'opposait à eux. Il refusait cette nouvelle confiscation. Le soir du 30 juin, il a été enlevé par la police secrète, qui ne s'appelait pas encore la Force militaire* », ajoute Mahmoud (*La Kahéna* 288).

Il suit ses confidences en ajoutant que :

- *Nous étions comme des frères. Inséparables. Je l'ai rencontré juste après la guerre. La deuxième. Il revenait de l'armée. Il avait combattu à leur côté. Tu sais comment ils l'ont remercié, en 1945 ?*

Mahmoud parlait des Français, des colons

- *Hein ! Tu le sais ?*

Hamid Kaïm s'attendait au pire.

Ils ont tué sa mère et sa sœur. Roundja, ta tante, Hamid.

- *Quand ? demanda Hamid Kaïm, suspendu aux lèvres de Mahmoud.*

- *Pendant les massacres qui ont suivi l'insurrection du 8 mai 1945, à Sétif et dans le Constantinois. La petite a été violée et*

balancée dans un ravin. Sa mère est devenue folle. Elle s'est jetée à son tour dans le ravin (290).

Mahmoud poursuivi sa diatribe en ajoutant encore qu' : « *Au nom de l'humanisme nous avons été colonisés. Ils voulaient nous apporter leurs lumières, ils nous ont apporté la guerre et l'humiliation, la famine et la mort. En un siècle, à coups de civilisations, nous sommes sortis de l'histoire* » (291).

Là encore, nous sommes en présence du discours katébien qui se perçoit à travers les thèmes, les personnages et la narration : le sort de la mère de Hamid Kaïm (père), devenue folle suite aux événements du 8 mai 1945, rappelle l'une des scènes les plus touchantes de Kateb.

Mais la mort des deux soeurs de Hamid Kaïm (père), Roundja et Attika (jetées dans un ravin, l'une par les autorités françaises et l'autre pour ne plus retourner chez sa belle famille) parodie le sacrifice des deux vierges pour le repos du Kéblout chez Kateb.

Aussi, le journal du père de Hamid rappelle celui de l'un des personnages de Kateb. Dans ce journal, le père Hamid raconte sa vie (dans son village natal, avec sa famille...), il évoque sa vie à Cyrtha, ses études, son emprisonnement et sa passion pour une femme dont l'identité ne nous est pas dévoilée :

(...) dans mes bras, je la serrais et pleurais confondant mes soupirs avec le long chuintement des flots, je venais d'avoir quinze ans, l'âge de déraison, quinze et elle vingt, elle me

regardait, plus belle que lune et que rose, pétales sur ses joues, ses doigts enserrant les miens, ses yeux de jade et d'incompréhension, ses yeux... (La Kakéna 178).

Ces histoires sont racontées par le père de Hamid dans son journal que Hamid a trouvé dans l'une des chambres de La Kahéna.

En outre, la récurrence du vin et du haschisch est très significative. Jacqueline Arnaud fait observer que, chez Kateb, ils tiennent d'un rite de participation : « *Fumer et boire ensemble crée la complexité euphorique qui délie les langues et réveille les souvenirs : c'est encore plus vrai pour les déracinés, les exilés* »¹⁰³. De même, dans *Le Chien d'Ulysse*, explique le narrateur : « *Je fumais pour dormir. Oublier aussi. Au commencement était l'oubli. La naissance de la mémoire débutait par une absence de traces* » (256).

Parallèlement, l'inceste constitue le deuxième aspect de l'influence. En effet les origines de Samira sont bouleversées et bouleversantes ; comme Nedjma, c'est un personnage autour duquel tournent et sombrent Hamid et Khan, elle est, peut être, la sœur de Hamid et ceci après l'élucidation de l'énigme grâce à la lettre trouvée dans les tiroirs du bureau de Bergagna dans les extraits suivants de *La Kahéna* :

Ces mots tracés sur du papier lui révélèrent que sa mère était l'une des filles de Louis Bergagna, épousée par son père pendant la guerre d'Algérie. Mais son père ne mentionnait

¹⁰³ *La littérature maghrébine de langue française : Le cas de Kateb Yacine*, p. 50.

pas son prénom. Ourida ou Hélène, Hamid Kaïm ignorerait jusqu'à sa mort son identité véritable. Mais cela n'avait pas d'importance, même s'il comprenait à présent pourquoi Samira avait fui la Kahéna, et pourquoi il n'était jamais parvenu à la haïr. Avait-elle ressenti (...) qu'ils étaient peut-être issus du même ventre (304).

Et puis encore : « *Interroge ton sang* », lui avait lancé Mahmoud (304).

Nedjma et Samira, deux femmes aux origines troubles auxquelles s'ajoute la Kahéna. Elle s'incarnera dans le personnage de Samira, et comme elle, elle va constituer au fil des pages du roman un axe de doutes, de mécontentes et une source de toute sorte de problèmes. C'est celle qui a trahi sa tribu avec un ennemi amant, elle est à la fois, comme Cyrtha, refusée et admirée.

Mais vers la fin Bachi veut en fait un espace de réconciliation avec cette figure emblématique de la résistance contre l'envahisseur et de l'amour de la terre, car en réalité la fuite de Samira ne sera plus prise comme étant une trahison, pour la simple raison qu'elle a découvert avant Hamid une partie de son identité, elle est la petite fille de Bergagna et peut-être la sœur de Hamid, le mystère n'est jamais élucidé.

Aussi, le nègre qui n'a cessé d'épier Nedjma et Rachid au Nadhor n'est-il pas Ali Khan, restaurateur et gardien de La Kéhéna, qui, chaque nuit revenait épier Samira et Hamid à travers les rideaux d'une chambre de La Kahéna ?

C'est dans une structure circulaire que ces histoires sont racontées, comme celles de Kateb, cette structure symbolise cet emprisonnement dans lequel vivent les personnages et le narrateur, et l'errance à laquelle ils sont destinés n'est que la conséquence de la perte du sens et du déracinement dont il ont été victimes.

Cette écriture est aussi fragmentaire. Elle correspond profondément à la structure de la pensée du narrateur et celle des personnages.

L'intertextualité avec Kateb ne se résume pas en une simple imitation. Certes, imiter un texte suppose qu'on en assimile l'esprit, le style ou la thématique, mais qu'en même temps on l'adapte à un autre contexte de production qui implique nécessairement certaines modifications.

En fait cet intertexte est retravaillé ; Bachi a su agencer le style et les images katébiens à sa manière et est parvenu à en donner sa propre vision, dans une écriture originale, rappelant encore une fois que la notion d'imitation est liée à celle de la valorisation de l'originalité : avec les grands textes, l'écrivain cherchera à son tour le beau.

2-2- Symbolique de la légende tribale

La relation du peuple algérien avec la terre est une relation ombilicale, il ne se sent libre que dans les immensités terriennes. La terre est l'un des thèmes majeurs chez les écrivains nés pour la plupart

pendant une période où l'Algérien n'était pas maître de son pays, à travers leurs écrits, ils ont exploré leur Histoire.

En effet, ils suivent comme disait Kateb les traces laissées par les ancêtres sur le sable. De par leurs racines nomades, ces écrivains ont appris de façon congénitale l'art d'écouter les plaintes de la terre, ses murmures, ses révélations, l'art de déchiffrer les messages souterrains également.

Compte rendu de la période de colonisation de l'Algérie par des peuplades aussi diverses que multiples, l'écrivain remonte souvent le temps pour fouiller la mémoire et essayer de comprendre cette étrange relation peuple/patrie.

Un pas dans le passé, c'est le récit légendaire de Si Mokhtar sur la tribu Keblout. Jadis, cette tribu a résisté à l'invasion française, mais a été détruite par l'armée coloniale, seuls quelques survivants se sont isolés dans les montagnes :

(...) Le Nadhor fut mis à feu et à sang, des juges militaires furent désignés ; peu après, les six principaux mâles de la tribu eurent la tête tranchée, le même jour, l'un après l'autre...Le vieux Keblout (pas le premier, l'un de ses héritiers directs) était mort à l'époque. Après les six exécutions, la tribu demeurait sans chef ; mais Keblout avait une telle progéniture que d'autres jeunes mâles qui avaient

grandi dans la terreur et le désarroi commencèrent à quitter secrètement le Nadhor pour s'établir incognito en d'autres points de la province (Nedjma 126).

Ainsi : « *La tribu décimée rassembla ses liens, renforça la pratique du mariage consanguin, prit d'autres noms pour échapper aux représailles* », explique Si Mokhtar (126).

De la même manière, la narratrice de *La Kahéna* évoque le passé lointain de la tribu des Beni Djer et leur résistance contre l'envahisseur arabe : « *Les Beni Djer se battraient à en mourir, ils en firent le serment* », explique-t-elle (14).

Elle ajoute encore :

(...) On battit jusqu'au crépuscule, on compta les morts ; les envahisseurs s'en sortaient bien ; les Beni Djer se dispersèrent : leurs palpitations cavalières s'évanouirent à l'horizon ; quelques coups de feu, ça et là, annoncèrent la débâcle ; l'épopée prit fin ; Cyrtha ouvrit ses portes : les étrangers pénétrèrent la ville (15).

Comme dans *Nedjma*, à l'intérieur du récit de Bachi, surgissent d'autres récits : celui des ancêtres, celui des pères et celui des fils.

Le récit des ancêtres, c'est la légende tribale sur les ancêtres héroïques exposée sur un ton épique. En effet, la légende tribale exprime

l'idée de la résistance à la colonisation, comparant les récits des fils et des pères à celui des ancêtres.

La culpabilité des pères trouve une explication. Ils sont coupables parce qu'ils n'ont pas suivi l'exemple des ancêtres, parce qu'ils ont trahi leur union et ont perdu leur liberté, séduits par la beauté de la Française, symbole de la colonisation.

La génération des pères et celle des fils représentées par Si Mokhtar et Rachid sont punies pour leur mésentente exprimée symboliquement par leur rivalité et leurs crimes, Kateb écrit :

Le père de Mourad, Sidi Ahmed, est mort dans un accident d'autocar, en compagnie d'une prostituée retirée d'une maison close de Tunis ; dans ce raid audacieux, le défunt a sacrifié les vestiges de l'héritage ancestral qui se montait, dit-on, avant l'invasion française, à trois mille pièces d'or, sans parler des terres. Cette fortune (...) est engloutie dans une série de mésaventures, les unes fatales, les autres stupides (Nedjma 77).

En conséquence, la mésentente leur a coûté la perte de l'indépendance. D'ailleurs, le Noir annonce lui-même le jugement de la tribu : « *Keblout a dit de ne protéger que ses filles. Quant aux mâles vagabonds, dit l'ancêtre Keblout, qu'ils vivent en sauvages, par maux et par vaux, eux qui n'ont pas défendu leur terre* » (Nedjma151).

La combinaison de ces trois récits en forme un autre, c'est le récit symbolique. Il réunit les représentants des trois générations de Keblout où le vraisemblable côtoie le fantastique comme un mythe. Pour le « *Mythe des Keblout* », Charles Bonn signale que : « *La légende tribale donne ainsi "La grille de l'ambivalence", selon l'expression de Julia Kristeva, qui permettra au roman de fonctionner* »¹⁰⁴ d'où une dimension mythique dans *Nedjma*.

Cette dimension sera aussi exprimée dans les romans de Bachti mais dans d'autres circonstances, comme l'explique le père de Hamid :

J'en veux souvent à Mahmoud, mon compagnon d'armes, qui à présent est prêt à s'accommoder du nouveau régime. On ne peut pas résister éternellement, me répète-il quand je le harcèle à propos de ses compromissions avec les loups qui dévorent ce pays. Ce sont les nouveaux prétendants.

- Tu lis trop de livres, dit Mahmoud. Et tu crois que les hommes obéissent à une éthique. Tu te trompes.

*- Oui, sans doute, je me trompe peut-être à vouloir conserver ce zeste d'idéalisme. Nous nous sommes battus pour ces quelques traces de culture, parce que nous avions la conviction que nous méritions mieux, que nous étions des hommes, fiers et libres comme nos ancêtres, dit-il (*La Kahéna* 202).*

¹⁰⁴ Bonn, Charles. *Kateb Yacine. Nedjma*. Paris : PUF, 1990, p. 82.

Ce conflit de génération s'accroît et atteint un point de non retour, nous le lisons à travers les propos de Hocine dans *Le Chien d'Ulysse* :

L'ancien moudjahid a participé à la guerre de libération. Il était très jeune. Agent de liaison dans le Djebel. (...) mon père cumule sa pension d'ancien combattant, sa retraite (il a servi pendant vingt ans dans la gendarmerie nationale), et les revenus que lui procurent ses activités nocturnes. Pourtant, nous sommes loin d'être riches. (...) Quoi qu'il en soit, mon père est un con. Il n'a que le FLN à la bouche. Ce ramassis de brigands, guère plus reluisants que leurs doubles monstrueux, constitue pour lui la seule référence acceptable. J'ai beau lui expliquer que si nous en sommes là c'est grâce à ses amis, il ne m'écoute pas. Sa pendule hormonale s'est détraquée en 1962, à l'indépendance de l'Algérie (31).

De même que pour Ali Khan qui, dans *La Kahéna*, n'a jamais pardonné la lâcheté de son père parce qu'il a renoncé à ses idéaux contrairement au père de Hamid Kaïm.

En second lieu, nous voyons se profiler un autre motif : comme des figures mythologiques, Nedjma et la Kahéna sont liées à un passé lointain qui va au-delà de la présence arabe, remontant jusqu'au vieux fond berbère, africain et aux numides de Jugurtha.

L'histoire de la patrie revêt une forme cyclique caractérisée par le surgissement périodique d'envahisseurs et de conquérants, chez les deux auteurs.

De la même façon dans *La Kahéna* lorsque Bachi écrit : « (...) *Dans la rue, en contrebas de La Kahéna, Hamid Kaïm entendit le galop de plusieurs chevaux, les cris des cavaliers qui les montaient. Les Beni Djer étaient revenus* » (235).

Ou encore :

*Sensible aux attentions, La Kahéna émergea d'un long sommeil, traversé d'éclairs et de cavalcades, sommeil des déroutes et des soumissions, et quitta ses vieilles guenilles
Les Beni Djer revinrent la hanter.
Ali Khan entendait ces cavalcades et ces chants. Ses nuits se peuplaient de personnages héroïques, d'amants légendaires de guerriers ensauvagés ; la Dihia lui tendait le sein... (113-114).*

Et aux habitants de Cyrtha : « *Souvent la tribu revint hanter les rives, la nuit. Des hennissements annonçaient aux habitants de Cyrtha que la guerre se poursuivait. Ils s'éveillent en sursaut, avec l'impression d'avoir rêvé* » (*La Kahéna* 15).

N'avons-nous pas l'impression de lire Kateb comme dans ce passage ?

Et le vieux Keblout légendaire apparut en rêve à Rachid ; dans sa cellule de déserteur, Rachid songeait à autre chose qu'à son procès (...) et le vieux Keblout légendaire apparut une nuit dans la cellule, avec des moustaches et des yeux de tigre, une trique à la main ; la tribu se rassembla peu à peu dans la cellule ; on se serra au coude au coude, mais nul n'osait s'approcher de Keblout. Lui, l'ancêtre au visage de bête féroce, aux yeux sombres et malins, promenait son superbe regard sur sa tribu, la trique à portée de sa main ; il racontait ironiquement par ce seul regard l'histoire de chacun, et il semblait à ses descendants que lui seul avait réellement vécu leur existence dans toute son étendue lui seul s'étant frayé passage jusqu'au Nadhor où subissant déjà la défaite, il n'en mourut pas moins à la tête de sa tribu, sur la terre pour laquelle il avait probablement traversé les déserts d'Égypte et de Tripolitaine, comme le fit plus tard son descendant Rachid qui lisait à présent sa propre histoire dans l'œil jaune et noir de Keblout, dans une cellule de déserteur, en la double nuit du crépuscule et de la prison (Nedjma 134).

D'autre part, une ambiguïté s'inscrit dans les origines de Nedjma, de Samira et de la Kahéna. Kateb écrit :

Le père de Rachid ou Si Mokhtar, mort dans l'incertitude : lequel des deux donna le jour à Nedjma dans la grotte ? C'était pour savoir cela que Rachid avait épargné l'assassin de son père, et Si Mokhtar

était mort sans le savoir lui-même, et Rachid ne saurait jamais jusqu'à quel point Nedjma, la femme faite adversité, n'était pas tributaire du sang versé dans la grotte : Nedjma dont les hommes se disputaient non seulement l'amour, mais la paternité, comme si sa mère française, dans un oubli sans vergogne, ou pour n'avoir pas à choisir entre quatre mâles, deux par deux, n'avait même pas départagé les deux derniers, ses ravisseurs la condamnant ainsi à ce destin de fleur irrespirable, menacée jusqu'à la profondeur et la fragilité de ses racines... (Nedjma 179).

Ce destin de la mère sera aussi celui de la fille ainsi conçue, Nedjma devenue une « étoile de sang jailli du meurtre », et « une négresse au sang obscur » (179).

Chez Bachi aussi Samira est un pôle de doute quant à son origine, elle est dans *la Kahéna* la présumée petite fille de Bergagna et la sœur de Hamid :

Ces mots tracés sur du papier lui révélèrent que sa mère était l'une des filles de Louis Bergagna, épousée par son père pendant la guerre d'Algérie. Mais son père ne mentionnait pas son prénom. Ourida ou Hélène, Hamid Kaïm ignorerait jusqu'à sa mort son identité véritable. Mais cela n'avait pas d'importance, même s'il comprenait à présent pourquoi Samira avait fui la Kahéna, et pourquoi il n'était jamais parvenu à

la hair. Avait-elle ressenti (...) qu'ils étaient peut-être issus du même ventre (304).

Et comme Nedjma, elle porte un sang obscur et confus : « *Interroge ton sang* », lui dit Mahmoud (*La Kahéna* 304).

Les nombreux indices et les multiples références à l'Histoire du Maghreb, montrent que Nedjma, la Kahéna et Cyrtha sont la métaphore de l'Algérie, évoquée à travers les fréquentes allusions aux occupations et cela depuis les Romains.

Les circonstances de naissance et les conditions d'être bâtissent la comparaison entre la Kahéna, Cyrtha et l'Algérie. D'ascendance douteuse, toutes les trois offrent un terrain d'interprétations diverses. Bâtie dans le passé, détruite et reconstruite plusieurs fois, l'Algérie est fondée sur des ruines. Les occupants romains l'ont tour à tour conquise, mais jamais possédée, s'ajoute à cela les colons comme Louis Bergagna et sa conquête vouée à l'échec.

Les termes qui filent cette métaphore sont tous tirés du lexique de l'amour : La Kahéna est désirée par plusieurs « amants », l'Algérie a été colonisée par plusieurs « prétendants » et Cyrtha est la ville la plus convoitée de toutes les époques.

De plus, Nedjma, la Kahéna et Cyrtha ne sont pas des personnages au sens propre du terme, doués de caractéristiques physiques, morales,

fonctionnelles et thématiques. Elles sont tout le temps métamorphosées, insaisissables et inaccessibles.

Chez Bachi il est question de La Kahéna dans ses différentes représentations, et comme Nedjma :

La Kahéna, à son tour, ressassait les histoires. Les générations alternaient sur son sol ; et maintenant à l'abandon, elle se prêtait aux jeux d'une étrange séduction puisque deux hommes lui rendaient visite à tour de rôle, se croisant mais ne se rencontrant jamais, dissociés comme les familles qui la peuplèrent (La Kahéna 22).

Le retour aux sources ancestrales afin de fouiller la mémoire est du à une ignorance totale du vrai passé comme le laissent entendre ces fragments dans *La Kahéna* :

La mémoire des Cyrthées fit l'objet d'une double confiscation, coloniale d'abord. Louis Bergagna en avait été l'un des artisans, postcoloniale ensuite, les nouveaux maîtres de la ville poursuivirent l'œuvre des prédécesseurs en oblitérant à leur tour les racines enfouis sous les strates des différentes influences, qu'elles fussent africaines, juives et arabes, berbères et romaines, et qui se manifestaient encore à travers le décor de cette maison polycéphale que parcourait Ali Khan, prenant un plaisir insensé à se perdre en ses arcanes (115).

Le recours à la mémoire ancestrale chez les deux auteurs a le même objectif, et la symbolique de la légende tribale est identique.

Bachi s'inscrit pleinement dans la lignée de Kateb. Par une imitation souvent sérieuse ; il avoue encore une fois que le livre de Kateb est une mer, un océan de secrets d'un passé, certes lointain, mais qui se reproduit. L'intertextualité avec Kateb est tellement évidente et palpable, qu'elle est consciente et assumée.

Le texte de Bachi offre ainsi une pluralité intertextuelle savamment et tellement bien maîtrisée qu'elle lui devient tout à fait propre.

En effet, l'auteur, absorbant une multiplicité de textes, reste centré sur un sens. Il accomplit un travail stylistique prodigieux : non seulement l'écriture imite et suit des techniques romanesques d'auteurs ayant une réputation mondiale, mais s'en affranchit en innovant pour dire sa propre conception du monde. Son imagination tire de ces intertextes d'admirables effets de sens.

Tout bien considéré, l'intertextualité dans *Le Chien d'Ulysse* et dans *La Kahéna* n'est pas aussi claire car les trois intertextes que nous venons d'analyser ne constituent pas les seuls hypotextes et le texte de Bachi se présente comme « une mosaïque » d'intertextes. D'autres encore vont y affleurer remplissant diverses fonctions.

Références, allusions, réminiscences, parodies, imitations, tout renvoie tour à tour à Homère, Joyce ou Kateb. Mais tout aussi à bien

d'autres auteurs encore comme Paul Eluard jouant sur l'expression « *Capitale de la douleur* », l'*Iliade* avec un clin d'œil à l'enlèvement d'Hélène, *Les Mille et Une Nuits* avec un renversement de la structure et de la situation de narration, Cervantes, Nietzsche, Camus, Sartre, *Les Fables* de La Fontaine ou encore Mimouni.

Ces intertextes traversent l'œuvre de Bachi sous des formes variées témoignant d'une grande richesse culturelle et littéraire de l'auteur.

Chapitre V : Les métaphores spatiales dans le discours romanesque de Bachi

1- La dimension spatiale de Cyrtha et de La Kahéna

1-1- L'espace mythique

1-2- L'espace erratique

2- La dimension symbolique de l'espace

2-1- L'espace-femme

2-2- L'espace-monstre

La ville, désirée ou refusée, hostile ou familière, est l'une des dimensions essentielles du romanesque moderne. Avec *Ulysse* de Joyce ou *Le Paysan de Paris*¹⁰⁵, l'espace de la ville a été fouillé et décrit par les romanciers en littérature occidentale, dans l'algérienne, Malek Haddad, Kateb Yacine ou encore Boudjedra accordent une place particulière à l'espace-ville qui revêt différentes dimensions significatives.

Cyrtha de Salim Bachi n'échappe pas à la règle, elle est l'intrigue des deux romans ; quoique dans le deuxième, le regard du narrateur est fixé sur un lieu précis, La Kahéna, la maison.

Notre préoccupation est celle de voir comment évoluent les narrations des métaphores spatiales de Cyrtha et de La Kahéna. Quelles images cet espace éveille-t-il ? Quelles forces y puise-t-il ? Et quelle en est la valeur connotative ?

Le lieu géographique est un espace « concret » que l'on peut saisir dans sa réalité physique. Dans les deux romans du corpus, l'espace-Cyrtha est récurrent. Sa représentation romanesque suscite notre curiosité, qu'il soit réel et précisément référé (Constantine, Annaba ou Alger) ou imaginaire, l'espace, dans *Le chien d'Ulysse* et dans *La Kahéna* est complexe, il a

¹⁰⁵ Aragon, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris : Gallimard, 1926. C'est le roman du désir amoureux qui offre des pages étonnantes sur le Paris d'Hausmann.

plusieurs dimensions, et aussi plusieurs fonctions : il est décor où évoluent les personnages, mais aussi, il a une autre fonction, elle est symbolique.

L'espace dans lequel se déploie *Le Chien d'Ulysse* et *La Kahéna*, c'est Cyrtha. Bachi la fait exister et lui donne une réalité à travers les descriptions.

Mais c'est aussi un espace métaphorique, qui déploie des signes explicités par Hocine, Hamid et Ali Khan pour dénoncer la violence de l'Histoire : crime de l'assassinat du Président Mohammed Boudiaf, hypocrisie aveuglante des Hadjs Mabrouk et Tabrouk, la dérive policière et autant de sujets plus cruciaux dans la société algérienne contemporaine.

Malgré l'étonnante diversité des lieux abordés, un premier constat s'impose : point de couleur locale dans les deux œuvres. Tout au plus retrouve-t-on quelques allusions à certaines coutumes ou traditions autochtones.

En effet, l'appropriation d'un espace donné est à mettre en relation avec le projet romanesque. L'espace constitue une clé de voûte dans la compréhension du texte et le rapport espace/ narrateur mérite d'être analysé.

En terme de ce rapport, M. Meïte signale que :

A une, deux, trois ou n dimensions, l'espace est manifeste à nous en tant que réalité immanente, en tant que structure des relations entre les êtres et les choses. Espace cognitif, espace

*objectif, espace réel ou espace rêvé..., chaque être humain s'identifie par rapport à un espace qu'il aménage selon sa convenance. Il en précise les délimitations en zone de sécurité ou d'insécurité, en zone de dépendance ou d'indépendance. Ainsi chaque être humain se constitue un espace social ou existent des rapports de dominant/dominé, d'autorisé et d'interdit*¹⁰⁶.

Dans *Le Chien d'Ulysse*, le récit s'ouvre sur une description d'ensemble de la ville de Cyrtha :

Forteresse hérissée d'immeubles branlants, de toits aux arêtes vives, où flottent d'immenses étoffes blanches, rouges bleues, vermeilles, qui dans le ciel s'évaporent et se découpent sur les nuages, oripeaux d'une ville insoumise, indomptable, cité en construction et pourtant ruinée, Cyrtha luit, dominant terres et mers infinies.

Sous le soleil tamisé par le lin et la laine, dégringolent les terrasses aux carreaux amarantes, brisés par des générations de femmes chamailleuses, d'épouses volages, de répudiées recomptant enfants et orteils... écrit Hocine (11).

Dans *La Kahéna*, le récit s'ouvre sur la description d'une maison nommée La Kahéna :

¹⁰⁶ Meïte, M. *L'espace romanesque chez Barbey d'Aurevilly*, Paris III. 1993. Thèse de doctorat dirigée par le professeur Philippe Berthier, p. 8.

A Cyrtha, Hamid Kaïm s'était rendu dans l'ancienne maison de ses parents. La façade recouverte de lierre, La Kahéna surplombait la ville et ses ruelles inextricables. La vision de ce sanctuaire, juché sur un enfer, ramenait toujours Hamid Kaïm à son enfance. Son père longeait, des nuits entières, le littoral de la cité, quêtant dans les étoiles, sur le friselis des vagues, le poisson qu'il pêchait et dont la vie brève, intense, était le miroir à peine assombri de la sienne, passé sur le dos des ans, cahoteuse, emplie du fracas de l'histoire, confit la narratrice (13).

La comparaison des deux incipit montre bien une « dégradation » de la ville de Cyrtha, elle qui était en situation de dominant dans *Le Chien d'Ulysse* : « (...) Cyrtha luit, dominant terres et mers infinies » (11), elle est en situation de dominée dans *La Kahéna* : « *La Kahéna surplombait la ville et ses ruelles inextricables* » (13), « (...), sur les hauteurs de Cyrtha : *La Kahéna* » (51).

De même, la description de Cyrtha « s'évapore » au profit de la description de la maison La Kahéna qui tient le rôle titre dans ce deuxième roman. Cette fois, la cité n'apparaît qu'en arrière plan et s'efface derrière l'imposante Kahéna, une villa mystérieuse bâtie par le colon Louis Bergagna et dépositaire de nombreux secrets.

En effet, l'évolution de l'espace est très significative et logique, car on part d'un cadre général et très vaste (la description de la ville, de ses

habitants, son Histoire...) et donc d'une vue d'ensemble, pour arriver à un cadre plus spécifique, voire restreint mais qui abonde en détails.

Ce procédé voulu certainement dans les deux incipit montre bien que le deuxième roman vient expliquer le premier. C'est-à-dire que pour expliquer le présent, on remonte aux origines au passé du Maghreb et de l'Algérie. L'évolution de l'espace est à cet égard porteuse d'une signification logique.

En outre, l'espace dans les deux romans ne se réduit pas à la géographie, même symbolique : il intervient aussi comme un concept *géométrique* : le narrateur est obsédé par le haut et le bas, les verticales et les horizontales, la domination et la soumission (Cyrtha domine le narrateur mais l'Histoire la domine). Les mots *cimes, sommets, régner, cintres, au dessus*, font partie de son lexique usuel. La « chute » est-elle autre chose qu'un mouvement du haut vers le bas, une déchéance, une décadence ? Et Cyrtha ne serait-elle pas pour le personnage alors une noyade ?

L'espace exerce un pouvoir sur le narrateur, car il ne peut le fuir à cause de sa force magnétique. Et de là, le narrateur et les personnages sont en position de dominés, d'abord par Cyrtha puis par La Kahéna.

Mais Cyrtha ouvre une voie à La Kahéna qui sera sa métonymie et celle-ci, à son tour, métonymie d'une Algérie.

Que l'on puisse ou non le situer sur la carte, l'espace romanesque reste une création imaginaire, dont on examinera toutes les facettes, en le confrontant avec le paysage algérien.

1- La dimension spatiale de Cyrtha et de La Kahéna

L'espace mis en scène dans *Le Chien d'Ulysse* et dans *La Kahéna* peut s'appréhender selon deux grandes entrées : ses relations avec l'espace "réel" et ses fonctions à l'intérieur du texte.

Les lieux des deux romans peuvent « ancrer » le récit dans le réel, donnant l'impression qu'ils le « reflètent » grâce aux descriptions, à leur précision, aux éléments « typiques », aux noms et aux informations qui renvoient à un savoir culturel repérable en dehors des romans, aux procédés mis en œuvre pour produire cet effet réaliste.

De prime abord, l'orthographe de "Cyrtha" saute aux yeux et ne peut passer inaperçue car la conventionnelle est Cirta, il y a donc une « agrammaticalité » que nous tenterons de comprendre à l'aide de la théorie de M. Riffaterre qui a forgé ce terme pour désigner n'importe quel lieu du texte posant un problème sémantique, celui qui ne peut se résoudre par une référence au réel, car il est le signe d'un jeu sémiotique sur l'intertexte.

En effet, l'« agrammaticalité » est définie en ces termes : « *Tout fait textuel qui donne au lecteur le sentiment qu'une règle est violée même si la préexistence de la règle demeure indémontrable (...) Elle est sentie comme la déformation d'une norme ou une incompatibilité par rapport au contexte. Elle fait sentir qu'à la difficulté correspond une solution* »¹⁰⁷.

Cette « agrammaticalité » constitue donc un jeu stratégique codé, implicite et souterrain renforcé par des jeux de renvois.

Cyrtha est un néologisme dont la particularité orthographique évoque en premier lieu Cirta, l'ancienne ville numide, Constantine. Mais à travers les multiples descriptions, ce même lieu évoque Annaba, cette ville est mentionnée implicitement à travers l'évocation de l'acte de l'assassinat du Président algérien Mohammed Boudiaf dans *Le Chien d'Ulysse*.

Dans ces deux romans, et à travers la représentation et les descriptions de la ville, le problème de Cyrtha ne peut se résoudre par une référence à la réalité.

En effet Cyrtha n'est pas Constantine, car Constantine est une ville où il n'y a pas de mer alors que : « *Cyrtha ouvrait sur la mer* » (*Le Chien d'Ulysse* 86), Cyrtha ne peut être Annaba car il n'y a pas de ponts à Annaba, cette ville est reconnue à travers : « (...) *la mer, infinie, écumeuse,*

¹⁰⁷ Cité par Nathalie Piégay-Gros dans son ouvrage *Introduction à l'intertextualité*, p. 95.

qui projette ses embruns sur les vitres, dessine les arabesques sur le sable ocre » (Le Chien d'Ulysse 29).

Dans *Le Chien d'Ulysse*, Constantine est d'abord mentionnée implicitement à travers plusieurs toponymes qui sont donnés dans le récit et l'évocation de certains éléments comme : « *Le Rocher* » (164), « *La maison donna sur les gorges du fleuve* », (182) « *L'hôpital du Rocher* » (182), « *Les ponts de Cyrtha* » (202), « *Corniche de Cyrtha* » (221) ou encore : « *Plusieurs ponts relie les ravins entre eux* » (14).

Alger est mentionnée à travers l'évocation et la description de la gare :

La gare de Cyrtha, une vaste salle dont le plafond, très haut, est recouvert d'une fresque : des mineurs et des métallurgistes travaillent, le sourire aux lèvres. Des bras démesurés poussent devant eux des chariots emplis de charbon, manient d'énormes pelles en acier, des pioches aussi. Pas une goutte de sueur... (Le Chien d'Ulysse 37).

A travers une description tumultueuse, Cyrtha emprunte ses traits, à la fois, à Constantine, à Cirta, à Annaba et à Alger voire à toute ville algérienne. Cette « agrammaticalité » justifie cette confusion voulue des lieux dans la trame narrative et cette interpénétration des villes algériennes, c'est pour dire que c'est l'Algérie.

Donc cette « agrammaticalité » correspond à une sorte de « fidélité des lieux » et de la mémoire de toute une ville métonymie d'une Algérie antique et contemporaine à la fois.

En d'autres termes elle correspond à cet éclatement spatial car en fait : « *L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience. L'espace dans une œuvre n'est pas la copie d'un espace strictement référentiel, mais la jonction de l'espace du monde et celui du créateur* »¹⁰⁸.

Dans sa thèse de doctorat sur le roman algérien actuel, Zoubida Belaghoug note que : « *Le Chien d'Ulysse c'est aussi et surtout Cyrtha, cette ville imaginaire et fantasmée par tous les personnages, nœud du roman. Elle n'existe pas dans la réalité, mais dans le récit elle est la jonction de trois autres villes, Constantine, Alger et Annaba. Cyrtha, c'est l'Algérie tout simplement* »¹⁰⁹.

Cette technique de jonction des espaces, nous la rencontrons également chez Kateb, Boudjedra et bien d'autres.

¹⁰⁸ Christiane Achour/ Simone Rezoug, *Convergences critiques, Introduction à la littérature*. Alger : OPU, 1990, p. 208.

¹⁰⁹ Belaghog, Zoubida. *Le roman algérien actuel. Rupture ou continuité ? Écriture et diversité littéraires*. p. 224. Tome I. Dans ce chapitre intitulé *Salim Bachi ou l'écriture mythologique*, Zoubida Belaghoug englobe tous les aspects dominant dans *Le Chien d'Ulysse* mettant l'accent sur son écriture particulière, faisant ainsi ressortir ses différentes dimensions : *l'écriture de l'errance et l'errance de l'écriture*.

Au sujet de « *l'agrammaticalité littéraire* », Piégay-Gros souligne que : « *L'agrammaticalité doit alerter le lecteur qui, percevant cette énigme, la résout en se référant à l'intertexte dont elle est la trace* » (96).

Du point de vue intertextuel, Nedjma Benachour précise dans son cours sur l'intertextualité que : « *L'orthographe conventionnelle est Cirta : celle retenue par Bachi n'est-elle pas une anagramme de Ithaque, la ville natale d'Ulysse ? Ne perdons pas de vue l'interculturalité avec la mythologie grecque dans ce roman algérien* »¹¹⁰.

Ainsi l'orthographe de Bachi permet de retrouver l'intertexte : Cirta, l'ancienne ville numide où est exprimée la nostalgie de ce monde. Cyrtha renvoie aussi au monde mythique celui de la Grèce : Cyrtha, un non aux sonorités exotiques.

Dans la même optique, Bernard Aresu montre que :

Par le biais de la paronymie, la graphie à laquelle a recours Bachi instaure en même temps un rapport géographique, géologiquement et mythologiquement déplacé, amplifié par sa triple référence aux Syrtes. Car celles-ci désignent les golfes de Libye : la Grande Syrte, d'une part, où se situe le port de Syrte/ Surt ; et d'autre part la Petite Syrte ou golfe de Gabès et l'île de Djerba. Par ailleurs, le nom commun de « Syrte » rappelle étymologiquement le Surtis grec des bancs de sables

¹¹⁰ Benachour, Nedjma. *L'intertextualité : quelques aperçus théoriques, quelques propositions*. Imprimerie de l'Université Mentouri de Constantine, 2005.

mouvants, lieu de Surein, de la dérive et du détournement, du déplacement erratique par excellence. De manière complémentaire, la Petite Syrte évoque le lieu mythologique de la Menix des Anciens, alias Djerba, l'île des Lotophages. On pourrait enfin ajouter qu'à un degré au moins liminal, toujours paronymique, de connivence avec le discours amoureux du roman, le vocable de Cyrtha ne manque pas de faire ironiquement allusion à la Cythère antique des plaisirs sensuels, l'un des lieux mythologiques de la naissance d'Aphrodite et site d'un sanctuaire à la déesse.¹¹¹

Ces différentes significations implicites suggèrent donc l'existence d'un discours fictionnel du détournement, renvoyant, par le biais d'une graphie différentielle, à d'autres lieux mythologiques surtout.

Dans ce cas, il y a plusieurs intertextes. C'est donc bien à partir d'un nœud d'ajouts intertextuels et symboliques que va se constituer le récit que tisse Bachi de Cyrtha. Cet espace est à la fois l'espace katebien, joycien et homérique.

2- 1- L'espace mythique

¹¹¹ Bernard Aresu, Rice, Houston, « Arcanes algériens entés d'ajours hellénique : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi ». Actes du colloque *Paroles Déplacées* publiés sous la direction de Charles Bonn. *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*. Vol. 2. Paris : L'Harmattan, 2004, p. 178.

Cyrtha est d'abord un espace de rêveries : « *la ville de nos rêves* », pour Hocine (*Le Chien d'Ulysse* 130). Elle nous entraîne dans un ailleurs lointain, irréel et fantasmé ; c'est l'espace mythique par excellence.

Dans *Le Chien d'Ulysse*, elle est semblable à Ithaque la ville natale d'Ulysse, c'est un univers imaginaire peuplé de monstres, de magiciens, de Sirènes et de tourbillons : le Cyclope, Circé, les Sirènes et Charybde, correspondant respectivement au Temps, à Samira, à Narimène et au commandant Smard dans le discours romanesque de Bachi.

L'espace homérique est aussi identifié à travers son personnage Ulysse : « (...) *Ulysse dense sur les flots. Son vaisseau brise l'écume. Soufflent les vents contraires, alizés, ouragans. Il n'en continuera pas moins son chemin* », raconte le narrateur dans *Le Chien d'Ulysse* (238).

Par un regard motivé, le héros projette ses rêves prémonitoires et métamorphose le paysage en se référant à des éléments de la mythologie grecque : « *Nous veillions à la belle étoile. En sa compagnie, j'appris à reconnaître et à nommer les constellations. Ganymède, Cassiopée, Orion* » (*Le Chien d'Ulysse* 210).

Toutefois, le narrateur oppose Cyrtha à Ithaque qui figure un ailleurs homérique, et à la Grèce : cette dernière référence, moins *culturelle*, plus intime, intervient pour le héros du *Chien d'Ulysse* comme un paradis perdu : un espace de lumière fait pour les *cœurs purs*, aux antipodes de Constantine comme de Annaba ou d'Alger.

Son goût autant que sa personnalité devraient le porter vers les îles à relief : la Sicile et les îles grecques, lui faisant fuir Cyrtha qu'il a élue comme *point de chute* et espace de noyade, pourrait-on dire. Car c'est à Cyrtha qu'il mena une vie d'errance et c'est à Cyrtha qu'il meurt fusillé par son propre père.

La maison de La Kahéna dominera Cyrtha. Antique, réel et fantasmé, cet ailleurs figure un autre, plus lointain encore, c'est le Maghreb d'autrefois et son Histoire (les tribus, les ancêtres, leur résistance contre l'envahisseur, la figure emblématique de la Kahéna...), ainsi que le raconte la narratrice :

Sensible aux attentions, La Kahéna émergea d'un long sommeil, traversé d'éclairs et de cavalcades, sommeil des déroutes et des soumissions, et quitta ses vieilles guenilles.

Les Beni Djer revinrent la hanter.

Ali Khan entendait ces cavalcades et ces chants. Ses nuits se peuplaient de personnages héroïques, d'amants légendaires, de guerriers ensauvagés ; la Dihia lui tendait le sein... (La Kahéna 113 –114).

Ou encore : « (...) *Dans la rue, en contrebas de La Kahéna, Hamid Kaïm entendit le galop de plusieurs chevaux, les cris des cavaliers qui les montaient. Les Beni Djer étaient revenus* », raconte la narratrice (235).

En outre, La Kahéna se démarque aussi par ses tapis berbères, ses bustes romains, ses statuette phéniciennes, ses arceaux musulmans, son aigle-harpie, mais aussi ses colonnes doriques. Les murs parlent et

déroulent leur cabale ; ils rappellent le passé et la civilisation du Maghreb antique, auxquels succombe Bergagna, fasciné par cet univers féerique.

Pour peu que l'on regarde attentivement les horizons de la fiction narrative, l'espace lointain semble être un endroit chimérique qui échappe à l'emprise du temps et de la géographie réelle comme semble le vivre Hamid, il dit : « *Et Cyrtha me semblait lointaine, à l'image d'un songe dont la tonalité particulière se serait perdue, effacée par le temps, emportée par la brise* » (*La Kahéna* 238).

Cyrtha et La Kahéna offrent une magie spatiale et une dérive onirique, en tant qu'espace, ils sont porteurs du mystère de l'existence.

L'espace, par son appel constant à la dérive onirique, vise à abolir la frontière séparant le rêve de la réalité pour mieux les fusionner. Il favorise donc la rencontre du réel et du mythique voulant rendre sensible l'évocation de la relation de l'homme à l'Histoire à partir de la magie des lieux.

Et ce n'est pas sans raison que le père de Hamid, dans son journal intime, précise que Cyrtha n'existe pas : « *sinon dans les contes et les rêves des enfants dans les chants* » (*La Kahéna* 189).

1-2- L'espace erratique

Le thème de l'errance est au centre des deux récits, il est favorisé par Cyrtha. En effet, l'errance est annoncée dès l'incipit à travers un vers de Rimbaud, cette insertion l'introduit en se référant à la figure bohémienne par excellence : « (...) *mains dans les poches, sans paletot ni idéal, à travers les rues pavées de Cyrtha* » (*Le Chien d'Ulysse* 11).

L'errance dans *Le Chien d'Ulysse* et dans *La Kahéna* possède un sens, elle traduit en fait l'égarement de toute une génération algérienne sans identité et sans repères. Elle exprime aussi l'influence du caractère nomade des ancêtres comme le précise la narratrice de *La Kahéna* :

Pendant plusieurs mois, Hamid Kaïm s'était perdu dans les rues de Cyrtha, naviguant entre les murs des Foundouks, valsant entre des chambres inconnues, couchant dans des lits de courtisanes déclassées ; inaugurant de la sorte une constante du caractère de Kaïm, l'instabilité et l'amour des cavalcades sans fin et sans but (209).

La quête du lieu est renforcée par l'errance, de cette errance vient une signification. Elle est la réponse : « *L'errance de Kaïm, la mienne aussi, acquéraient un sens, Nous vivons sous le signe de la perte* », écrit Hocine (*Le Chien d'Ulysse* 255).

La symbolique même des voyages participe à la création des personnages, soit Hocine dans *le Chien d'Ulysse* ou Hamid dans *La Kahéna*, pas aussi mythiques certes, mais singuliers par leur besoin incessant de bouger, de partir, de revenir d'abord à une échelle moindre,

dans les rues, les villes, les maisons, puis à travers l'Histoire et la mémoire qui prend toute sa dimension dans l'écriture des deux romans, celle-ci est toujours liée à une errance de l'esprit des personnages due en grande partie au caractère nomade.

2- La dimension symbolique de l'espace

Les lieux convoqués dans les deux romans suscitent d'innombrables images chargées des connotations les plus diverses, traduisant le regard et les sentiments du narrateur et des personnages. Il s'agit donc d'une représentation spécifique d'une réalité dominante dans leur vie.

Dans cette analyse nous avons opposé deux images significatives de l'espace. Il s'agit d'abord de la ville anthropomorphisée suscitant ainsi séduction et amour. Or cet espace-femme se métamorphose en un espace-monstre. Ainsi, il devient dangereux et maléfique

Cet métaphorisation n'est-elle pas l'expression d'une réalité discursive sur l'espace-temps des deux romans ?

2-1- L'espace- femme

La ville anthropomorphisée, féminisée est toujours révélatrice d'un sens qui se lit symboliquement. Dans la littérature algérienne, cette dimension spatiale exerce une très grande fascination que nous trouvons chez Mohammed Dib, Malek Haddad, Kateb Yacine et aussi Rachid Boudjedra.

Ainsi dans *Le Chien d'Ulysse*, l'espace est d'abord « *Cyrtha, la femelle* » (15), elle est aussi comparée à une rose, comparaison qui accentue sa fascination : « *Deux heures du matin. Dehors, Cyrtha s'ouvrait comme une fleur* » (201).

Le narrateur étend ses désirs à Cyrtha qui, sous son regard, apparaît comme une femme selon les stéréotypes féminins en vigueur à toute époque, une femme charmante, sensuelle, séduisante et dont il se sent prisonnier et dépendant de son amour, comme il l'explique dans *Le Chien d'Ulysse* : « *La ville s'apprêtait à me rejoindre, moi, l'amant, récalcitrant* » (160).

Ou encore : « *Cyrtha, elle, cherchait à maintenir la confusion agissante comme le soleil au milieu du désert. Je désirais de toutes mes forces échapper à la ville dont par moments, je devenais l'amant obscur, au consentement différé* » (123).

Et dans *La Kahéna* : « (...) *elle se prêtait au jeu d'une étrange séduction puisque deux hommes lui rendaient visite à tour de rôle, se*

croisant mais ne se rencontrant jamais » (22). Mais elle « (...) se refusait aux nouveaux venus comme une maîtresse exclusive » (18).

Cependant, cet espace puisque féminin, il est à prendre et à désirer par tant de prétendants. Cyrtha sera conquise, enlevée comme Nedjma de Kateb, et de là elle devient étrangère mais toujours désirée :

(...) et je suivais le courant, bercé par le monologue de la mer, derrière les parapets érigés contre les invasions ; et les envahisseurs ne manquèrent pas, anéantissant le rêve d'absolu isolement, le charme d'une ville millénaire se dépouillant de ses atours, l'œil énamouré, déjà conquise par l'Etranger qui, après l'avoir investie, l'abandonna à sa longueur de vieille fille sur le retour- comme je l'appris plus tard, en grandissant, délaissé à mon tour par une femme-ville, dit-il (Le Chien d'Ulysse 84).

Une autre description de Cyrtha-femme concerne son caractère, c'est l'identité de cette femme inconnue: « *capricieuse, réelle, fantasmée, jeune, antique, rebelle, servile, belle, ignoble à la fois* », précise le narrateur dans *Le Chien d'Ulysse* (158), elle est aussi : « *insoumise indomptable* » (11), une identité qui sera révélée dans le deuxième roman où il s'agit de la figure de la reine berbère la Kahéna :

La kahéna, étrange dénomination pour une maison de colon quand on pense que cette reine berbère survivait dans les mémoires en raison de son acharnement à vaincre l'envahisseur, guerrière qui, dit-on, montait sur son cheval et conduisait elle-même ses hommes au combat (La Kahéna 20).

De la même manière, elle sera désirée comme Cyrtha, elle trahira aussi sa tribu, toutes les deux deviendront étrangères et subiront des métamorphoses.

2-2- L'espace- monstre

Dans *Le Chien d'Ulysse*, Cyrtha est à l'image de l'enfer, « *Cyrtha, (...) enfer singulièrement semblable à celui d'Homère* », confie Hocine (85).

Espace hostile, elle l'est aussi : « *Cyrtha dont les tentacules menaçaient le voyageur, l'aviateur et le capitaine* », écrit le narrateur (88). La ville-monstre devient aussi ogresse ; elle est l'équivalent de Circé dans la mythologie grecque.

Dans *La Kahéna*, la maison, avec ses fantômes, fantôme elle-même, elle hante tous les pages du récit comme le laissent lire ces fragments : « *La Kahéna, ressuscitée comme dans la légende c'est-à-dire en sorcière, lui murmurait ces discours* » (158).

Ou encore : « *Ali Khan, que La Kahéna empoisonnait, magicienne rendue à la vie par effraction, tomba en délire, esprit et corps tremblants* » (116).

Ainsi, elle se métamorphose en un monstre dévastateur, magicienne, ogresse et cette transformation est due à une faute commise.

Pierre Brunel souligne qu' : « *En transgressant un interdit, la métamorphose constitue une faute qui appelle un châtement ; mais elle constitue ce châtement lui même* »¹¹².

Et Cyrtha comme La Kahéna, subissent encore ce châtement en se métamorphosant. La métamorphose est châtement parce qu'elles sont devenues étrangères une fois prises par l'Autre.

Cyrtha constitue donc un arrière-plan réaliste dans les deux récits, une toile de fond sur laquelle se déploient les discours de Hocine et de Hamid. Mais c'est aussi un espace métaphorique, qui déploie des signes explicités par les personnages pour dénoncer la violence de l'Histoire.

Les personnages racontent l'Algérie et sa mémoire perdue. Ils retracent avec désespérance les événements d'octobre 1988 :

Le 5 octobre 1988, une partie de notre jeunesse se jetait dans les rues d'Alger avec la violence d'un fleuve en crue. Le déluge s'étendit aux autres villes du pays -Cyrtha ne fut pas épargnée-, menaçant d'emporter un système politique à bout de souffle. La répression fut féroce. Des camions chargés de cadavres sillonnèrent les rues d'Alger. Les raisons de cet échec insurrectionnel : la jeunesse des manifestations des enfants pour la plupart ; ensuite, l'absence de projet politique. Cette manifestation pacifique, baignée dans le sang, servit de tribune politique à un mouvement qui désormais pouvait

¹¹² Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*. Paris : José Corti, Coll. « Les Massicotés », 2004, p. 137. (1ère édition 1974).

s'abriter derrière des morts, des disparus, des enfants mutilés, des veuves. (...) des partis démocratiques avaient beau ergoter sur les ondes, supputer, épiloguer, disputer sur ce qui arrivait, ils ne savaient rien des préoccupations d'une population aux abois, d'une jeunesse désespérée (Le Chien d'Ulysse¹³³).

Et avec une profonde tristesse ceux des années 90 : « *Le jour de la mort de Boudiaf, le 29 juin 1992, je sus qu'il n'y aurait plus rien à attendre de ce pays affolé, poursuivit Hamid Kaïm en marchant sur le campus* » (138).

Sans pour autant négliger le passé lointain et glorieux du Maghreb car : « *La mémoire peut être un enfermement, un fardeau, mais haïr la mémoire, c'est sombrer dans la barbarie. On ne doit pas figer la mémoire au risque de la transformer en mythe, mais on ne doit pas non plus l'occulter, pour cette dernière raison* », rappelle Bachi.¹¹³

Cyrtha est une ville géante. Ce qui frappe tout d'abord, c'est sa taille. La métaphore filée de l'océan traduit l'immensité, l'ouverture, le mouvement, le bruit, la vie.

L'ampleur des phrases est également un procédé qui traduit l'immensité. Et l'Algérie est un pays immense. Mais quelle signification

¹¹³ Entretien réalisé par Grolleau, Frédéric. « Des livres et nous ! ». <http://www.lalitteraire.com>. 23 février 2004.

accorder à cet espace, quand on sait que le port est le symbole de l'ouverture sur d'autres espaces ?

C'est aussi un espace complexe, il est à la fois, celui de rêveries infantiles, espace effrayant, fascinant, refusé, espace de séduction et celui où l'on dévore.

Mais aussi il épousera les mystères d'une maison qui tient le rôle-titre : La Kahéna en tant que demeure, domina la toute puissante Cyrtha et remplira les mêmes fonctions (lieu énigmatique, un dragon, une amante...) car comme le note bien Genette : « *On peut admettre, pourtant, que l'espace soit (...), à la fois attirant et dangereux, favorable et maléfique* »¹¹⁴.

Irréelle, cette ville est perpétuellement refusée, malgré sa fascination, comme une monstrueuse excroissance, c'est aussi une femme qui séduit, parfois c'est une mer qui dévore. Mais malgré cette hostilité de la femme et de la mer, les personnages ne peuvent les fuir parce que : « *Sans la mer, sans les femmes, nous serions restés définitivement des orphelins ; elles nous couvrirent du sel de leur langue et cela, heureusement, préservera maint d'entre nous* », écrit Dib dans *Qui se souvient de la mer* (20).

L'espace est peuplé de forces hostiles, et les personnages vivent dans un espace sinistre, dangereux, où l'on tue les gens ; c'est l'image d'une Algérie à la dérive, pleine des relents d'un passé sanguinaire et d'un présent

¹¹⁴ Barthes, Roland. *Figures I*. Paris : Seuil, Coll. « Points », 1966, p. 102.

discriminatoire car comme le précise Genette: « (...) si l'espace est ambivalent, c'est sans doute qu'il est lié à plus de thèmes qu'il ne semble d'abord » (*Figures* 1102).

Espace symbolique ; il est le symbole d'une Algérie antique et contemporaine, colonisée et décolonisée, dépendante et indépendante à la fois. C'est l'espace-mystère qui raconte les « premières velléités d'indépendance », les serments et les trahisons, les massacres et les guerres successives, l'idéalisme bâillonné, la démocratie volée, les émeutes sanglantes d'octobre 1988 tout en rendant un hommage au Président Mohamed Boudiaf :

Le palais de la culture, la bâtisse pouvant servir de fortification en cas d'émeutes, abritait le chef de l'Etat sur le point de haranguer la foule. Patriarche et Jugurtha vieilli, pour sa première visite il avait choisi Cyrtha.

*Au pouvoir depuis six mois, il redonnait espoir à un pays rongé par les scandales, la dérive, et corrompu par une hiérarchie militaire dont le but était de le saigner à blanc (...)
Je crois bien, si mes souvenirs ne me trahissent pas, je pleurais, Mourad aussi. Les parents de Mourad pleuraient. (*Le Chien d'Ulysse* 243).*

La Kahéna, lieu symbolique de l'Algérie est une demeure où les styles architecturaux, les décors et les objets embrassent l'histoire synchrétique de ce pays. Symbolique aussi, parce que cette demeure porte le

nom d'une femme, prêtresse de la résistance à l'envahisseur, figure mythique d'une autochtonie indomptable.

Et donc, le lieu se construit comme une valeur. Cette valeur signifiante est doublée d'une valeur symbolique du temps car en fait l'analyse du temps révélera le sens symbolique de la temporalité, elle même possédant diverses dimensions.

Dans cette démarche, donc, à la fois temporelle et spatiale qu'est pour lui la création, l'homme algérien retrouve son identité perdue par un retour à la terre et à l'Histoire antique qui lui est le plus souvent liée, il recherchera l'ombre profonde, celle des origines.

Cyrtha est cette ville confrontée au malheur depuis tant d'années et « *Les métaphores spatiales constituent donc un discours* », écrit Genette dans *Figures I* (103). Cyrtha à la fois comme expression obsessionnelle, individuelle et collective, est inscrite dans un vécu personnel et un tissu socioculturel.

En effet, dans l'espace de la fiction diégétique dans *Le Chien d'Ulysse* et dans *La Kahéna*, le réel et l'imaginaire se côtoient tout à fait naturellement comme dans un mythe et les images surnaturelles se présentent comme réelles.

C'est donc le cas de l'écriture de Bachi qui oscille entre mythe et réalité et qui ne se reconnaît plus dans ce « miroir brisé » au fil des controverses de l'Histoire, de Cyrtha tout entière, haut-lieu d'une certaine

imagerie mais qui, déroutant et insaisissable, suit les mouvances et les entrelacs de l'Histoire.

Conclusion

L'introduction du mythe dans l'écrit provoque des questionnements : que peut faire la littérature du mythe dans une société qui enseigne la mort des mythes ? La société moderne a l'air de vouloir que le mythe disparaisse de notre champ culturel parce que pris au sens péjoratif de mensonge. Or, l'œuvre de Bachi le considère comme origine et horizon de toute culture, ainsi que l'a fait Kateb auparavant.

Au fil des pages des deux romans, l'écriture de la mémoire et du mythe occupe une large partie. Le mythe n'est pas conçu au sens négatif du terme ; il est le fondement même de la pensée humaine et un récit dont la symbolique est d'une importance particulière.

La fonction du mythe chez Bachi serait donc celle d'une recherche d'un sens fondateur, d'un objet de construction d'une parole singulière pour dire la vérité tue de notre temps. Il a choisi pour cela des mythes beaux et vrais, Ulysse, Nedjma et la Kahéna. C'est donc le besoin de croire contre le désir de nier.

Les deux romans de Bachi intègrent des mythes sous formes de récits enchâssés, leur présence n'est pas souterraine, elle se lit à travers certains épisodes de l'histoire. Ils sont renversés et déstructurés pour être reconstruits, et donner sens, mais souvent dans l'opposition: comme l'enracinement et le déracinement, opposition que le mythe rend supportable. On pensait être enracinés mais l'expérience montre le contraire, parce que le passé tumultueux et le présent fulgurant le prouvent :

la pureté du sang n'existe pas, ambiguïté raciale et origine perdue sont à l'œuvre.

Toutefois la croyance et la revalorisation des mythes chargés de symboles, offrent des modèles identitaires : la quête d'Ulysse revenant chez lui et retrouvant son identité, l'amour de Nedjma (symbole de la patrie), le retour au passé tribal et la farouche résistance de la Kahéna contre l'avancée de l'occupant, ne sont-ils pas avant tout des « instruments » permettant de rendre supportable la réalité aliénante vécue par les personnages ?

Le recours à ces mythes correspond à une époque de perte d'identité, une période de crise, de perte de mémoire avec une Histoire falsifiée. C'est le mythe qui produit l'Histoire et reconstitue la mémoire : « *Aux époques de crise (...) les symboles reprennent une vie littéraire* », précise Jean-Yves Tadié (*Le récit poétique* 163), et de même, la narratrice de *La Kahéna*, parlant de Hamid, affirme que l'homme qu'elle écoutait : « *parler dans le noir se devait de croire en son récit. Sinon nous étions perdus* », dit-elle (53). La croyance en ces « petites histoires vieilles » s'avère donc nécessaire afin de « *construire, par-delà des saccages, un monde durable* », rappelle la narratrice de *La Kahéna* (68).

Le mythe se présente alors comme une manière de combattre l'exil et la perte identitaire : puisqu'ils ne peuvent plus vivre dans un présent aliénant, les personnages trouvent un refuge idéal dans le fonds mythique.

Cette œuvre offre ainsi un langage double, oscillant entre mythe et réalité, entre oralité et écriture permettant de dire l'origine perdue. Mais cette origine, même ambiguë et enfouillée derrière les différentes invasions et civilisations qu'a connues le Maghreb, est primordiale, et afin de ne pas la laisser sombrer dans l'oubli, les personnages la sacralisent, mythifiant ainsi l'histoire de leurs ancêtres à travers une écriture de la mémoire. Cette écriture n'offre-t-elle pas un nouvel espace identitaire ?

Pour dire la mémoire et le mythe, l'intertexte forme un groupe de constellations qui guident l'écriture. Chez Bachi, l'intertextualité n'est pas seulement une simple manifestation de ses propres lectures mais le lieu même d'un discours révélateur d'une idéologie qui se reconnaît à travers ces intertextes indépendamment de la forme sous laquelle ils apparaissent : repris ou encore transformés. Ces intertextes s'organisent et contribuent à constituer l'identité du texte.

Bachi a aimé Homère : dans l'aventure, il lit l'immanence d'un sens implicite, la quête du héros comme quête de sens. Il a admiré aussi Joyce en lisant une quête d'un sens nouveau : la remise en cause du monde moderne par le détour langagier et la parodie. Il suit enfin les traces de son prédécesseur Kateb, dans une écriture originale. Il postule donc du lecteur une connaissance de l'intertexte indépendamment de sa forme, faisant ainsi apparaître la grandeur de l'œuvre imitée ou parodiée.

Les renvois intertextuels à ces textes et écritures, symbolisent une réalité, c'est-à-dire, loin d'être des faits gratuits, ils résument tout le récit, en conjuguent les divers plans et lui donnent un sens ; le sens du texte est éclairé par l'intertextualité.

Toutefois, l'œuvre ne saurait non plus être comprise indépendamment de toute référence à l'Histoire : Hocine apparaît bien comme Ulysse moderne pleinement inscrit dans son temps : l'Algérie des années 90, la montée du terrorisme et le poids du Pouvoir.

La dimension parodique et le renversement du mythe et de l'intertexte visent à l'évidence le hors-texte (l'Histoire et la société) qui exige certains détours et masques pour révéler, de façon indirecte, une situation bien particulière mais aisément repérable à travers certains éléments permettant l'ancrage « réel » dans le texte qui est à la fois un roman historique, épique, lyrique, philosophique, humanitaire, nihiliste et une Odyssée algérienne.

C'est aussi par le biais de l'intertextualité que toutes les images fantastiques et mythiques servent à dépeindre la réalité algérienne absurde des années 90, mais aussi celle des siècles du colonialisme et des innombrables occupations.

Par leur symbolisme et par leurs métaphores, ces images chargent les contenus de sens multiples. Quant à l'aspect spatial, il permet de lire la réalité à la fois de manière satirique et poétique, parfois il est référentiel,

parfois mythique, erratique, féminisé et monstrueux. Inséparables de leur dimension temporelle, ces métaphores spatiales constituent le discours du roman et rendent compte d'une situation réelle et d'un cadre socio-historique bien déterminé.

Parallèlement, l'errance est au cœur du livre prenant une dimension considérable. Elle ne se résume pas à une échelle spatiale : errance à travers les rues, les quartiers, les cités, les villes, les pays ; elle dépasse le cadre spatial errant d'un point historique à un autre : du Maghreb antique à l'Algérie des années 90 en passant par les différentes périodes de colonisation.

L'errance atteint aussi la forme romanesque en encadrant de la sorte tout le texte qui, errant d'un texte à un autre, d'un style à un autre et d'une littérature à une autre, rompt avec l'écriture classique en adoptant une autre fragmentaire et circulaire avec une narration éclatée voire complexe et déroutante conférant au texte une esthétique particulière.

Bachi, par ce choix de l'écriture mythologique moderne et par l'intertexte, ne fait-il pas un rite initiatique littéraire ? Ce rite n'a-t-il pas fait de lui un auteur original qui a bien marqué sa génération ?

Toujours est-il que, plus nombreuses sont encore les étoiles que l'on veut atteindre dans l'écriture de Bachi, car plus on cherche, plus on découvre, plus on a envie d'aller plus loin à tel point que nous sommes bien convaincue que les sens ne sont jamais épuisés.

Enfin, ce modeste travail ne saurait rendre l'admirable complexité de l'œuvre de Salim Bachi, de son horizon infini des bibliothèques et de sa richesse culturelle. C'est tout le paysage romanesque algérien qui change pour une nouvelle histoire du roman algérien et une nouvelle méditation sur l'éternel mythe qui se fait place et se poursuit.

Bibliographie

I- Romans du corpus et autres œuvres de Salim Bachi

1- Romans du corpus

- Bachi, Salim. *Le Chien d'Ulysse*. Paris : Gallimard, 2001.
- Bachi, Salim. *La Kahéna*. Paris : Gallimard, 2003.

2- Autres œuvres de Salim Bachi

- Bachi, Salim. « *Le vent brûle* » in *Le Monde diplomatique*, 1995.
- Bachi, Salim. « *Le naufrage* » in *Algérie Littérature/ Action*, 1996.
- Bachi, Salim. « *Fort Lotfi* » in *Harfang*, 2002.
- Bachi, Salim. « *Le Cousin* » in *Europe*, série hors numéro. Paris, 2003.
- Bachi, Salim. *Autoportrait avec Grenade*. Paris : Rocher, 2005.
- Bachi, Salim. *Tuez-les tous*. Paris : Gallimard, 2006.

II- Autres oeuvres littéraires

- Allel, Malika. *Ils ont peur de l'amour, mes sœurs*. Paris : Marsa, 2001.
- Amadis, Saïd. *La loi des incroyants*. Paris : Plon, 1995.
- Amrouche, Jean. *L'éternel Jugurtha*. L'Arche, 1946. Réédité dans la revue *Etudes méditerranéennes* n°11 en 1963.
- Arnaud, Jacqueline. *L'œuvre en fragments*. Paris : Sindbad, 1986.

- Bencheikh, Djillali. *Mon frère ennemi*. Paris : Séguier/ Atlantica, Coll. « Racines » 1999.
- Ben Mansour, Latifa. *La prière de la peur*. Paris : La Différence, 1997.
- Bey, Maïssa. *Au commencement était la mer*. Paris : Marsa, 1996.
- Boudjedra, Rachid. *La Répudiation*. Paris : Denoël, 1969.
- Boudjedra, Rachid. *La vie à l'endroit*. Paris : Grasset, 1997.
- Bourboune, Mourad. *Le Muezzin*. Paris : Christian Bourgois, 1968.
- Charef, Abed. *Miloud, l'enfant d'Algérie*. Paris : L'Aube, 1995.
- Dib, Mohammed. *La Grande maison*. Paris : Seuil, 1952.
- Dib, Mohammed. *Qui se souvient de la mer*. Paris : Seuil, 1962.
- Dib, Mohammed. *Cours sur la rive sauvage*. Paris : Seuil. 1964.
- Djebbar, Assia. *La Soif*. Paris : Julliard, 1957.
- Djebbar, Assia. *Les Impatients*. Paris, Julliard, 1958.
- Djebbar, Assia. *Les enfants du nouveau monde*. Paris : Julliard, 1962.
- Djemaï, Abdelkader. *Un été de cendres*. Paris : Michalon, 1995.
- Djemaï, Abdelkader. *Sable rouge*. Paris : Michalon, 1996.
- Djemaï, Abdelkader. *31, rue de l'aigle*. Paris : Michalon, 1998.
- Farès, Nabile. *Yahia, pas de chance*. Paris : Seuil, 1970.
- Farès, Nabile. *Mémoire de l'absent*. Paris : Seuil, 1974.
- Feraoun, Mouloud. *Le Fils du pauvre*. Paris : Seuil, 2^{ème} éd 1954.
- Ghezali, Salima. *Les Amants de Shahrzade*. Paris : L'Aube, 1999.

- Haddad, Malek. *La Dernière impression*. Paris : Julliard, 1958.
- Haddad, Malek. *Je t'offrirai une gazelle*. Paris : Julliard, 1959.
- Hamadou, Ghania. *Le premier jour d'éternité*. Algérie Littérature/Action, n°12-13, Juin- Septembre 1997.
- Homère, *Odyssée* (Trad. V. Bérard). Paris : Armand Colin, 1931.
- Joyce, James. *Ulysse* (trad. A. Morel). Paris: Gallimard, 1957.
- Kateb, Yacine. *Nedjma*. Paris : Seuil, 1956.
- Khaïr Edine, Mohammed. *Agadir*. Paris : seuil, 1967.
- Khaïr Edine, Mohammed. *Une vie, un rêve, un peuple toujours errant*. Paris : Seuil, 1978.
- Khelladi, Aïssa. *Peurs et mensonges*. Paris : Seuil, 1997.
- Khelladi, Aïssa. *Rose d'abîme*. Paris : Seuil, 1998.
- Magdinier, Marcelle. *La Kahena*. Paris : Calmann-Lévy, 1953.
- Mokeddem, Malika. *L'interdite*. Paris: Grasset, 1993.
- Mokeddem, Malika. *Les hommes qui marchent*. Paris : Grasset, 1995.
- Mammeri, Mouloud. *La Colline oubliée*. Paris : Plon, 1952.
- Mimouni, Rachid. *Le Fleuve détourné*. Paris, Robert Laffont, 1982.
- Mimouni, Rachid. *Tombéza*. Paris : Robert Laffont, 1984.
- Mimouni, Rachid. *L'Honneur de la tribu*. Paris : Robert Laffont, 1989.

- Mimouni, Rachid. *Le printemps n'en sera que plus beau*. Alger : ENAG, 2002. (1ère édition SNED 1978).
- Sebbar, Leïla. *Une enfance algérienne*. Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 1999.
- Yasmina, Khadra. *Les agneaux du seigneur*. Paris : Julliard, Coll. « Pocket », 1998.
- Yasmina, Khadra. *A quoi rêvent les loups*. Paris : Julliard, Coll. « Pocket », 1999.

III- Ouvrages de théorie littéraire et méthodologie

- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1981.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1984.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*. Paris : Seuil, 1984.
- Bellemin- Noël J. *Psychanalyse et littérature*. Paris : PUF, 2001.
- Benachour, Nedjma. *L'intertextualité : quelques aperçus théoriques, quelques propositions*. Imprimerie de l'Université Mentouri de Constantine, 2005.

- Bergez, Daniel, et al. *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Nathan, 2002.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.
- Brunnel, Pierre, Pichois, Claude, Rousseau, A-M. *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris : Armand Colin, 1983.
- Chaulet-Achour, Christiane / Rezoug, Simone. *Convergences critiques, Introduction à la littérature*. Alger : OPU, 1990.
- Duchet, Claude. *Sociocritique*. Paris : Nathan, 1979.
- Fontaine, D. *La Poétique*. Paris: Nathan, 1993.
- Fontanille, J. *Sémiotique et Littérature*. Paris : PUF, 1999.
- Genette, Gérard. *Figures I*. Paris : Seuil, Coll. « Points », 1966.
- Genette, Gérard. *Figures II*. Paris : Seuil, Coll. « Points », 1969.
- Genette, Gerard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil. Coll. « Points », 1982.
- Goldenstein, J. P. *Pour lire le roman*. Paris : Gembloux, 1986.
- Got, Olivier. *L'Odyssée Homère*. Paris : Nathan, 1994.
- Jouve, Vincent. *La poétique du roman*. Paris: Armand Colin, 2001.
- Kristeva, Julia. *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.
- Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil, 1974.
- Mitterrand, Henri. *Le discours du roman*. Paris : PUF, 1980.

- Philippe, Gilles. *Le roman : Des théories aux analyses*. Paris : Seuil, 1996.
- Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Nathan, 2002.
- Rabau, Sophie. *L'intertextualité*. Paris : Flammarion, GF-Corpus, 2002.
- Riffaterre, Michel. *Essais de stylistique structurale*. Paris : Flammarion, 1971.
- Riffaterre, Michel. *La Production du texte*. Paris : Seuil, 1979.
- Sollers, Philippe. *Théorie d'ensemble*. Paris : Seuil, 1971, p. 75.
- Thumerl, F. *La critique littéraire*. Paris : Armand Colin, 2002.
- Zima, Paul. *Manuel de sociocritique*. Paris : Picard, 1985.

IV- Ouvrages sur le mythe

- Albouy, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris : Armand Colin, 1998. (1ère édition 1969).
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, Coll. « Points », 1957.
- Brunel, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Rocher, 1988.
- Brunel, Pierre. *Mythocritique : Théorie et parcours*. Paris : PUF, Coll. « Ecriture », 1992.

- Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*. Paris : José Corti, Coll. « Les Massicotés », 2004. (1^{ère} édition 1974).
- Calvet, Louis-Jean. *Roland Barthes : un regard critique sur le signe*. Paris : Payot, 1973.
- Carlier C, Griton- Rotterdam N. *Des mythes aux mythologies*. Paris : Ellipses, 1994.
- Chevrel Y, Dumoulié C. *Le Mythe en littérature (Essais en hommage à Pierre Brunel)*. Paris : PUF, 2000.
- Durand, Gilbert. *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1969.
- Durand, Gilbert. *Le Voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre, Romantisme 4*. Paris : Flammarion, 1972.
- Gilbert, Durand. *Introduction à la mythologie, Mythe et société*. Paris : Albin Michel, 1996.
- Durand, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Paris : PUF, 1998.
- Eliade, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard, 1957.
- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, Coll. « Idées/nrf », 1963.
- Evrard, Franck. *Mythes et mythologies de la Grèce*. Paris : Milan, 1999.
- *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, 1992.

- Lévi Srauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, Coll. « Agora », 1974.
- Marie-Catherine, Huet-Brichard. *Littérature et mythe*. Paris : Hachette, Coll. « Contours littéraires », 2001.
- Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la psychocritique*. Paris : José Corti, 1962.
- Ricœur, Paul. *Finitude et culpabilité II, La Symbolique du Mal*. Paris : Aubier-Montaigne, 1960.
- Siganos, André. *Mythe et écriture de la nostalgie archaïque*. Paris : PUF, Coll. « Ecriture », 1999.
- Tournier, Michel. *Le Vent paraquet*. Paris : Gallimard, 1977.
- Ute, Heidmann, *Poétiques comparées des mythes*. Suisse : Payot Lausanne, 2003.
- Vernant, Jean-Pierre. « Frontières du mythe », dans *mythes grecs au figuré de l'Antiquité au Baroque*. Paris : Gallimard, 1996.
- Tadié, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris : PUF, 1978.

V- Ouvrages d'étude critique de la littérature maghrébine de langue française et de l'Histoire du Maghreb

- Arnaud, Jacqueline. *La littérature maghrébine de langue française : le cas de Kateb Yacine*. Paris : Publisud, 1986.

- Aurbakken, Kristine. *L'étoile d'araignée : une lecture de Nedjma de Kateb Yacine*. Paris : Publisud, 1986.
- Bonn, Charles, Boualit Farida. *Etudes littéraires maghrébines. Paysages littéraires algériens des années 90 : témoignages d'une tragédie*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- Bonn, Charles. *Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*. Vol. 1. Paris : L'Harmattan, 2004.
- Bonn, Charles. *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*. Vol. 2. Paris : L'Harmattan, 2004.
- Chaulet-Achour, Christiane. *Noûn : Algériennes dans l'écriture*. Paris : Séguier, 1999.
- Droz, Bernard, Lever, Evelyne. *Histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962*. Paris : Seuil, Coll. « Points », 1982.
- Gautier, Emile Félix. *Siècles obscurs du Maghreb*. Paris : Payot, 1927.
- Gontard, Mark. *Nedjma de Kateb Yacine : essai sur la structure formelle du roman*. Paris : L'Harmattan, 1985.
- Khadda, Najat. *L'œuvre romanesque de Mohammed Dib. Propositions pour l'analyse de deux romans*. Alger : O.P.U., 1983.
- Ibn Khaldoun. *Histoire des Berbères*. Œuvre traduite de l'arabe par le Baron de Slane, Tome I, Alger, 1852-1856.

- Madelain, Jacques. *L'errance et l'itinéraire*. Paris : Sindbad, 1983.

VI- Thèses

- Belaghoueg, Zoubida. *Le roman algérien actuel. Rupture ou continuité ? Ecritures et diversité littéraires*. Thèse de Doctorat. Université Mentouri de Constantine, Charles Bonn, 2003.
- Chaulet-Achour, Christiane. *Langue française et colonialisme. De l'abécédaire à la production littéraire*. Doctorat d'Etat. Paris III, 1982.
- Kouame, Valéry épouse Martin. *Aspects comparés du roman francophone contemporain (France, Maghreb, Afrique Noire)*. Thèse de Doctorat Nouveau Régime. Grenoble III, Jacques Mounier, 1995.
- Meïte, M. *L'espace romanesque chez Barbey d'Aurevilly*. Thèse de Doctorat. Paris III, Philippe Berthier, 1993.
- Seline, Vladimir. *Le dialogisme dans le roman algérien de langue française*. Thèse de Doctorat Nouveau Régime. Paris XIII, Charles Bonn, 1999.
- Zekri, Khalid. *Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave le Clezio*. Thèse de Doctorat. Paris XIII, Charles Bonn, 1998.

VII- Articles

- Arnaud, Jacqueline. « Kateb le fondateur » in *Dérives*- n°31-32, Montréal- 1982- p101 à 117.
- Barthes, Roland « Théorie du texte » in *Encyclopaedie Universalis*, 1973.
- Behaz, N. « La Kahina : De l'Histoire au mythe populaire » in *Kahina*- n ° 1-1995- p. 5 à 6.
- Belaghoueg, Zoubida. « Le roman algérien de langue française de 1990 à 2000 : Troisième génération » in *Cahiers du Sladd*- n° 01- Décembre 2002-p. 75 à 85.
- Biasi P-M. « L'intertextualité » in *Encyclopaedia Universalis*, 1989.
- Bonn, Charles. « La littérature algérienne après l'indépendance » in *Notre libraire*- n° 85 Octobre-Décembre 1986- p. 29 à 38.
- Bonn, Charles. « Le retour du référent » in *Algérie Littérature/Action*, n° 7-8- p. 201-204.
- Dermetz, Alain. « Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe : un concept ou non ? » in *Mythe et création*. Edition Pierre Cazier (Diffusion Presses Universitaires de Lille), 1991.
- Duchet, Claude. « La fille abandonnée et la bête humaine : éléments de titrologie romanesque » in *Littérature* n ° 12- 1973- p. 49 à 73.
- Grolleau, Frédéric. « Des livres et nous ! ». <http://www.lelitteraire.com>. 23 février 2004.

- Jenny, Laurent. « La stratégie de la forme » in *Poétique* 8- 1976- pp 262-263.
- Riffaterre, Michel. « La trace de l'intertexte » in *La Pensée* n°215- Octobre 1982.
- Riffaterre, Michel. « L'intertexte inconnu » in *Littérature* n° 41- février 1981- p 4 à 10.
- Zerrouky, Hassane. « Kateb Yacine et sa vision des femmes dans l'histoire » <http://dzlit.free.fr/kateb.html>. 22 décembre 2005.

Résumé

La reprise d'un mythe, la parodie d'une œuvre classique ou l'imitation, ces différentes pratiques littéraires conduisent nécessairement vers une analyse intertextuelle.

En effet, la fonction de l'intertextualité ne se réduit pas au simple constat lequel témoigne d'une richesse culturelle et littéraire du créateur, mais le moyen d'un déplacement ou d'un détournement pour une construction d'un sens nouveau et adéquat au contexte d'énonciation.

En conséquence, cette écriture confère au texte une architecture assez complexe et donc déroutante (éclatement de la narration, du cadre spatio-temporel...), due à une polyphonie, ce qui aboutit parfois à une écriture irrationnelle voire mythologique, aspects particuliers de la littérature moderne.

C'est dans ce contexte que vient s'inscrire l'œuvre de Salim Bachi. Appartenant à la génération des années 90, cet auteur a pu pourtant s'en distinguer par une autre manière d'écrire. Son originalité esthétique provient d'un héritage culturel maghrébin et universel placé dans un contexte de modernité.

L'introduction du mythe dans son œuvre vise à le rendre vivant et l'exhumer de l'oubli en restituant le vieux fonds berbère avec ses personnages mythiques.

La transformation de l'intertexte homérique vise à capter le lecteur et le transférer dans un univers dépassant celui d'Homère car ce qui importe dans cette opération (parodie), c'est bien le hors-texte.

Par sa référence à des écrivains de la modernité tels que James Joyce et Kateb Yacine, le texte de Bachi produit un effet d'inscription dans une parole littéraire bien déterminée, celle de l'écriture de la rupture.

A travers le recours à des monuments intertextuels, le texte de Bachi prend naissance pour mieux instaurer sa propre conception ; plus il est intertextuel, plus il s'ouvre à une pensée de l'altérité et c'est dans ce sens que l'intertextualité est aussi interculturelle et ne peut donc être qu'enrichissante.

Abstract

A revival of a myth, a parody of a classical work or the imitation. These literary practices lead necessarily to an intertextual analysis.

Effectively the function of the mythic and literary intertextuality is not reduced to a simple statement, which showed a cultural and literary richness of the creator but also the ability of changing or diversing a construction of a new meaning for an adequate wording context.

Consequently this writing confers a complex architecture to the text that became misleading (fragmentation of the narration from the spatiotemporal context) due to polyphony. This lead sometimes to an irrational writing perhaps mytheadological, the particular aspects of modern literature.

It is in this context that the work of Salim Bachi is subscribed, belonging to the generation of the 90 s. This author was able to be distinguished by another way of writing. His aesthetic originality comes from maghrebin and universal literary heritage placed in a modern complexity.

The introduction of the myth is aimed at making it a life and to exhume it from forgetfulness to resituate the old funds of the Berber with these mythic characters.

The transformation of the Homeric intertext aimed at capturing the

reader and transferring him to a universe beyond that of Homeros, because that is important in this operation (parody) is the hors-text.

In his reference to modern writers as James Joyce and Kateb Yacine, the text of Bachi produces an effect of inscription in the literary parole, well determined; that of the writing of the rupture.

Through out the recourse to great intertextuals, the text of Bachi takes a birth to instore better his own conception, the more he is intertextual the more he is open to an alterity of thinking and it is in this sense that the intertextuality is also intercultural and could only be enriching.

ملخص

إن إعادة أخذ الأسطورة أو محاكاة أي عمل كلاسيكي أو تقليد تعتبر أعمال أدبية تؤدي بالضرورة إلى تحليل نصي وبالفعل فإن عمل النص في الأسطورة و الأدب لا يعود فقط إلى الملكة الثقافية والأدبية للمبدع ولكن طريفته في التغير والتبديل لأجل بناء معنى جديد مفيد لمضمون نص بياني

وهذه الكتابة تعطي للنص بناء معقدا نوعا ما وذا اتجاه آخر. بسبب تعدد الأصوات و الذي يؤدي في بعض الأحيان إلى كتابات غير منطقية بل حتى منهجية والتي تعد من مظاهر الكتابة المعاصرة وفي هذا الإطار يسجل عمل سليم باشي من كتاب التسعينات و الذي استطاع إن ينفرد بطريفته في الكتابة التي ترجع إلى الإرث البربري و العالمي الذي وضع في مضمون معاصر.

استعمال الأسطورة يهدف من ورائه إحياء واستخراج ما نسي باسترجاع الشكل البربري مع الشخصيات الأسطورية تحويل النص الهوميروسي يهدف إلى جذب القارئ وتحويله إلى عالم يفوق عالم هوميروس و الغاية من هذا العمل هو الخروج عن النص.

في الرجوع إلى الكتاب المعاصرين مثل-جيمس جويس- وكاتب ياسين فإن نص باشي سجل تحت كلام أدبي محدد بين الكتابة والانفصال وحين الرجوع إلى النصوص القيمة فإن نص باشي أخذ ولادته ليضع نظرتة هو وعلى قدر ما يكون بين النصوصية على قدر ما يفتح على الفكر الأخر وفي هذا المجال تكون بين النصوصية ذات ثقافة متباينة و هذا لا يزيده إلا غناء.

