

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



Université DE BATNA 2
Faculté des Lettres et Langues Etrangères
École Doctorale de Français

Réécriture et mouvance interculturelle du mythe d'Ulysse dans
***Les Sirènes de Bagdad* de Yasmina KHADRA**
***Le chien d'Ulysse* de Salim BACHI**
***N'Zid* de Malika MOKEDDEM**

Thèse pour l'obtention du diplôme de
DOCTORAT ES.SCIENCES.
Option : *Sciences des Textes Littéraires*

Sous la direction de :
Pr Said KHADRAOUI

Présentée & soutenue par :
Fouzia AMROUCHE

Jury :

Président :	Pr ABDELOUAHAB DAKHIA	UNIVERSITE MOHAMED KHIDER BISKRA
Rapporteur :	Pr SAID KHADRAOUI	UNIVERSITE DE BATNA 2
Examineur :	Dr MOHAMED BOUDJADJA	UNIVERSITE MOHAMED LAMINE DEBAGHINE SETIF 2
Examineur :	Dr MAHDIA EI KHALIFA	UNIVERSITE DE BATNA 2

Année de soutenance : 2016 / 2017

Remerciements

Je remercie très sincèrement mes directeurs de recherche, Pr KHADRAOUI Said et Pr ALI-BENALI Zineb pour leurs encouragements et leurs confiances en moi. Je les remercie vivement pour leurs écoutes et leurs enseignements qui m'ont éclairée.

Ma gratitude et ma profonde reconnaissance sont adressées également aux membres de jury qui ont accepté de lire et d'évaluer mon travail : Dr EL KHALIFA Mahdia, Pr DAKHIA Abdelouahab, Dr BOUDJADJA Mohamed

Ma reconnaissance est destinée également à tous mes enseignants pour avoir pleinement assuré ma formation.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE	04
PREMIER CHAPITRE : FONDEMENTS THEORIQUES ET METHODOLOGIQUES	19
I.1 Concepts opératoires	21
I.2 Du mythe à sa réécriture : Assises de théories littéraires	47
I.3 Ulysse : d'Homère aux premières imitations	55
DEUXIEME CHAPITRE : ECLAIRAGE BIBLIOGRAPHIQUE	70
II.1 Le roman algérien contemporain : renouvellement, évolution et dynamique	71
II.2 Yasmina khadra : une écriture qui va de l'immédiat à l'universel	87
II.3 Malika Mokeddem : une écriture du désert et de l'ailleurs	96
II.4 Salim Bachi : une écriture à double filiation littéraire	99
TROISIEME CHAPITRE : SOUS LE SIGNE DU CHANT FUNESTE, <i>LES SIRENES DE BAGDAD</i> DE YASMINA KHADRA	107
III.1 Les Sirènes de Bagdad, l'Histoire contemporaine au cœur du romanesque	109
III.2 Un paratexte révélateur	116
III.3 Onomastique et images symboliques comme fil conducteur du roman	128
III.4 Du mythe à sa réactualisation	156
QUATRIEME CHAPITRE : SOUS LE SIGNE DU PERIPLE MARITIME, <i>N'ZID</i> DE MALIKA MOKEDDEM	172
IV.1 <i>N'zid</i> : une odysée Méditerranéenne	174
IV.2 <i>N'zid</i> : une odysée identitaire	197
IV.3 La mer : un isthme refuge	219
CINQUIEME CHAPITRE : SOUS LE SIGNE DU RETOUR FATAL, <i>LE CHIEN D'ULYSSE</i> DE SALIM BACHI	230
V.1 Au seuil du roman, l'excipit de <i>l'Odysée</i>	231
V.2 Le renversement du mythe d'Ulysse au cœur d'une médiation historique	235
V.3 La descente aux enfers de l'Histoire	266
SIXIEME CHAPITRE : POUR UNE DETERRITORIALISATION DU MYTHE D'ULYSSE DANS LA LITTERATURE ALGERIENNE CONTEMPORAINE	286
VI.1 Ulysse, un mythe interculturel	288
VI.2 Le mythe d'Ulysse entre rencontre culturelle et réappropriation	303

VI. 3	Ulysse dans le sillage de la littérature maghrébine.....	319
VI. 4	<i>Période explosive</i> du mythe d’Ulysse	323
VI. 5	<i>Mythotextualité</i> ou subjectivisation du mythe d’Ulysse dans la littérature algérienne contemporaine	325
	CONCLUSION GENERALE.....	338
	BIBLIOGRAPHIE.....	350
	ANNEXES	364
	TABLE DES MATIERES	375

INTRODUCTION GENERALE

Il semblerait peut-être inconvenant de rapprocher trois romans écrits par des auteurs algériens contemporains et *L'Odyssée* d'Homère, qui plus est sur la base d'un vieux mythe antique ! Mais cette asymétrie, approchée et examinée de plus près, peut redonner sens à leur rencontre et donc à permettre d'expliquer un tel contrepoint !

Pareil au jeu subtil du voilé et du dévoilé propre au jeu érotique, notre corpus composé de trois romans algériens contemporains, ressuscite le mythe d'Ulysse dans une « mise en scène d'une apparition-disparition »,¹ rappelant ainsi que le texte littéraire aime à ruser avec le mythe.

Sachant aussi que « *Le mythe ne se laisse pas saisir facilement ; comme Portée, il se présente à nous sous une forme en constante métamorphose[...] il s'agit de savoir de quelles manières le mythe s'insère dans notre art, dans notre culture et dans notre perception intellectuelle.* »², nous envisageons à ce propos dans la présente étude de démontrer que certains enjeux principaux déployés dans *N'Zid* de Malika Mokeddem, *Le chien d'Ulysse* de Salim Bachi et *Les Sirènes de Bagdad* de Yasmina Khadra convergent clairement vers des épisodes évoquant le récit mythique. Autrement dit, le mythe d'Ulysse, comme dispositif immanent et latent structurant les trois romans, semblerait être au fondement même de ces trois œuvres.

De cette « forme en constante métamorphose », il est étonnant de voir que les aventures d'Ulysse, après dix ans de guerre à Troie suivis de dix autres de pérégrination en Méditerranée, demeurent en perpétuelle écriture ou plutôt, réécriture, en s'embarquant pour un autre voyage, celui de la littérature. D'une traversée polymorphe dans la littérature occidentale, la littérature algérienne contemporaine se fixe comme sa destination nouvelle.

À l'origine de notre réflexion se trouve donc le mythe. Cependant, l'intérêt que nous portons particulièrement au sujet du mythe d'Ulysse est loin d'être une spéculation sur ce que ce mythe est en soi, par essence, mais bien d'observer ce qu'il devient, comment il se

¹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1973, pp 17-18.

² Pamela Antonia Genova, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, Indiana, West Lafayette, Purdue University Press, 1995, p. 4

transmet, comment il est reçu, de génération en génération, au fil de ses réécritures et des transformations de son sens.

Rappelons que le mythe d'Ulysse fut attribué dans sa forme d'épopée à Homère depuis le VIII^e siècle avant J-C. Il semble que la première version du mythe a été donnée en dialecte mycénien¹. Plusieurs probabilités s'énoncent quant à la source première de ce texte. La question homérique n'est pas le sujet de notre thèse. Notons, pourtant que ce sujet alimente toujours les débats entre scientifiques qui ne partagent pas le même point de vue concernant l'auteur des épopées, *Illiade* et *Odyssée*. Si les uns les attribuent à Homère, d'autres les considèrent comme œuvres collectives transformées depuis les aèdes de l'Antiquité grecque.

De plus, de nouvelles recherches concèdent ces textes à une femme². Mais, laissons une telle enquête aux soins des historiens. L'important, pour nous, est l'existence de ces textes comme version de référence du voyage et des aventures d'Ulysse. Autrement dit, c'est à la destinée littéraire du personnage d'Ulysse que nous nous intéresserons. Et pour des raisons pratiques, nous appellerons, dans la présente étude, l'épopée de *Odyssée*, une œuvre homérique.

Ce qui prime à notre égard est que grâce à cette première référence homérique, plusieurs interprétations furent créées. Faisant également l'objet de plusieurs variations sur certains épisodes du récit, de l'Antiquité à nos jours, ce qui nous permet de parler d'évolution diachronique de cette thématique dans les textes littéraires. L'épopée d'Homère marque les débuts de la vie littéraire et artistique du personnage d'Ulysse. Les pérégrinations, les exploits et les aventures de ce dernier n'ont cessé d'animer et d'aviver l'imagination et la réflexion des auteurs jusqu'à nos jours. Les formes artistiques dans leurs variétés, théâtre, roman, opéra et cinéma se sont emparés de ce sujet, Ulysse étant, ainsi, devenu une référence permanente de la création artistique depuis Homère.

A cet effet, à partir de la deuxième moitié de XX^e siècle, les recherches sur les réécritures des mythes ont connu un grand essor au sein des études littéraires. L'évolution

¹ William Bedel Stanford, *The Ulysse Theme*, Dallas, Spring Publications, 1992, pp.8-9

² A propos de cette proposition, voir le livre de Andrew Dalby, *Rediscovering Homer. Inside the Origins of the Epic*, London, Norton, 2006.

des débats à ce propos, débute par une première période marquée par la prééminence des approches ethno-anthropologiques sous l'égide de Gaston Bachelard et Gilbert Durand¹, qui envisagent le mythe comme matrice sémantique invariante et le texte littéraire comme modèle donnant lieu à l'application de méthodes à vocation universalisante. A la suite de ces approches fondatrices, la recherche s'est orientée vers d'autres outils méthodologiques, particulièrement littéraires visant l'étude des œuvres en elles mêmes. Il s'agit de l'émergence de la mythocritique qui dote l'étude des réécritures mythiques d'une nouvelle terminologie, tels que « mythe littéraire », « thème », « motif ». Pierre Brunel² reprend la méthode de ses précurseurs, à savoir Lévi-Strauss³ et Gilbert Durand et met entre parenthèses la dimension philosophique et anthropologique. La mythocritique selon Brunel repose sur l'étude de « l'irradiation » d'un mythe « émergeant » dans un texte en prenant garde à sa « flexibilité », pour reprendre les trois principes célèbres définis par cet auteur.

A partir des années quatre-vingt, la recherche d'une essence du mythe littéraire cède la place à de nouvelles perspectives, celle de la critique thématique de Brémond⁴ et celle qui repose sur une démarche hybride faisant interagir philologie, ethno-anthropologie et sémiotique énoncée par Detienne⁵ Calame⁶, Bollak⁷ qui mettent en exergue la spécificité historique de toute formulation littéraire d'un mythe.

Lors de cette dernière décennie, on assiste à un nouveau tournant du parcours de l'étude des réécritures mythiques. Ce dernier est axé sur la poétique comparée des mythes que Heidemann⁸ a fondée sur une approche différentielle qui cible la singularité énonciative de chaque réécriture.

Textes littéraires et de même phénomènes culturels couvent le plus souvent dans leurs profondeurs des structures de pensées, voire des structures de l'imaginaire qui mettent à l'œuvre un paradigme mythique derrière l'événementiel. En effet, les mythes

¹ Cf. Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, P.U.F, 1963.

² Cf. Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

³ Cf. Claude Lévi-Strauss, « *La structure des mythes* ». *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958

⁴ Cf. Claude Brémond, *Concept et Thème. Poétique 64*, Paris, Seuil, 1985.

⁵ Cf. Marcel Detienne, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1992.

⁶ Cf. Claude Calame, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La narration symbolique d'une colonie*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

⁷ Cf. Jean Bollack, *La Grèce de personne, les mots sous le mythe*, Paris, Seuil, 1998.

⁸ Cf. Ute Heidmann, *Poétique comparée des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Lausanne, Payot, 2003.

réécrit et réactualisés laissent voir des tendances générales dans la conscience d'une époque particulière d'un auteur ou plus généralement d'un groupe littéraire.

C'est sur les modifications et le retraitement d'un mythe antique, celui d'Ulysse, tel que manifesté (en dehors des aires linguistiques et culturelles occidentales), plus précisément dans trois romans contemporains algériens que se focalise notre réflexion.

Étant donné que c'est le texte le plus réécrit de la littérature occidentale, nous nous intéressons à son glissement conscient, nous le disons d'emblée, dans un contexte autre, dans une culture autre. Nous entendons par réécriture l'acte d'écrire ou de rédiger un texte dont une écriture première existe, mais en le modifiant. Autrement dit, écrire le premier texte de manière identique, mais autrement. Par conséquent, réécriture rime avec écriture deuxième, voire énième qui succède à une première écriture. « *Parce qu'il n'invente jamais tous les mots qu'il emploie, parce qu'il ne jouit pas d'une liberté absolue, l'écrivain est toujours "un réécrivain"* »¹. Ce qui fait de la littérature un vaste réseau de reprises et de variations, où les textes s'engendrent continûment les uns des autres pour donner lieu à de nouvelles formes et créer de nouvelles manières de dire le monde.

Choisissant ainsi le positionnement épistémologique de la réécriture, nous nous intéressons à l'articulation d'un texte avec ses autres possibles. Un tel schéma dialogique d'échange implique certainement une gestion du texte antécédent et renvoie à « *l'autre du même* » selon l'expression de Gérard Genette². « *L'esprit est une puissance de transformations toujours en acte* »,³ en effet, en termes de réécriture, *l'Odyssée*⁴ semble être une matière inépuisable qui était et est sollicitée par cet esprit qui continue de l'évoquer et de la convoquer. Le récit mythique d'Ulysse ne cesse d'exciter l'imaginaire des écrivains dans la sphère des réécritures. Plusieurs de ses épisodes ont fait et font l'objet de reprises dans la littérature de tout horizon, suscitant différentes interprétations, et exprimant les angoisses et les espoirs qui traversent la conscience du temps.

Rappelons à ce propos que depuis l'Antiquité, *l'Odyssée* a été admirée, commentée, mais aussi parodiée par des auteurs qui ont permis aux études littéraires des perspectives

¹ Agathe Entanaclaz, *Les Métamorphoses d'Ulysse. Réécritures de l'Odyssée*, Paris, Flammarion, 2003, p.21.

² « L'autre du même » est le titre d'un article de Gérard Genette dans lequel il démontre l'impossibilité de varier sans répéter et vice-versa, in *Corps Écrit, Répétition et variation*, N°15, Paris, Revue P.U.F, 1985.

³ Paul Valéry, « *Au sujet du Cimetière Marin* », Œuvre T1, Paris, Pleiade, p.14.

⁴ Homère, *Odyssée*, traduction de Victor Bérard, Paris, Les Classiques de poche, 1996.

intéressantes de lecture. L'œuvre d'Homère, qui raconte les aventures vécues par Ulysse à son retour de la guerre de Troie, s'avère comme un réservoir de scènes identifiables que les écrivains manient pour dire chacun la singularité d'une ou de sa situation.

Partant de ces scènes identifiables comme noyau commun constitué par les traits invariants du mythe d'Ulysse, nous avons sélectionné les trois œuvres algériennes, qui font apparaître le mythe d'Ulysse sur un arrière plan de violence, d'inquiétude et de désenchantement. Il s'agit d'une réécriture intimement liée au mythe qui nous met en contact avec des réalités où les choses sont dites autrement.

Ces trois romans font partie d'une production romanesque née en Algérie dans des circonstances dures en rapport avec l'Histoire. Une production qui a connu, tout de même, une remarquable profusion au cours des deux dernières décennies. Les écrivains algériens, qu'ils appartiennent à l'ancienne génération ou qu'ils entrent en littérature à une période d'extrême violence, surtout à l'orée des années quatre-vingt dix, ont vécu et ont été témoins de l'ensemble des faits, d'incidents et d'événements de l'Histoire qui constitue un fond sur lequel se tisse la trame de leurs histoires racontées.

De nombreux écrits inondèrent le champ littéraire durant la décennie quatre-vingt dix suite au déferlement de la violence, une violence que chaque auteur tente de dire et d'immortaliser dans des intrigues qui convergent dans leurs majorités vers un « *retour du référent* ». ¹ Ces textes dit « de l'urgence » font place par la suite à une période de l'après urgence. Les années deux mille qui, elles aussi, voient émerger d'autres auteurs et d'autres textes fictionnels. Des auteurs optant pour une recherche de techniques romanesques et qui s'inspirent aussi bien du contexte immédiat que du patrimoine culturel universel.

Notre dessein dans la présente étude est d'examiner la destinée et la traversée du mythe d'Ulysse dans la littérature algérienne contemporaine chez trois auteurs dont les œuvres, objet de notre étude, ont été publiées dans un intervalle de temps très proche : *Le chien d'Ulysse* de Salim Bachì (2001), *N'zid* de Malika Mokeddem (2001) et *Les Sirènes de Bagdad* de Yasmina Khadra (2006). La catégorisation de ces auteurs repose donc sur la

¹ Charles Bonn, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », in Charles Bonn & Farida Boualit (Dir.) *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?*, L'Harmattan, Paris, 1999, p.11

simultanéité de publication de leurs romans, et aussi l'appartenance des ces derniers à la même génération littéraire algérienne d'expression française ; génération active depuis les années quatre-vingt dix et durant les années deux milles.

*Le chien d'Ulysse*¹, premier roman de Salim Bachi, est ancré dans un contexte historique et politique spécifique. Ce texte semble aussi, entre, avoir des caractéristiques propres de *L'Odyssée* au niveau thématique en accumulant des comparaisons et des références à Ulysse et à ses aventures à travers le personnage principal, Hocine livré à l'errance et détourné de Cyrtha son Ithaque.

Malika Mokkedem, dans *N'zid*², intègre des thèmes plus occidentaux à travers son personnage principal, une femme, Nora, qui émerge lentement d'une perte de conscience au bord d'un voilier qui dérive. Certes, le thème de l'identité y est, mais son inscription dans le sillage homérique est, aussi clairement et explicitement, annoncée.

Quant à Yasmina khadra, dans *Les Sirènes de Bagdad*³, il relate la descente aux enfers d'un jeune bédouin brisé par l'invasion américaine de son pays l'Irak. Fuyant son village, dérivant jusqu'à Bagdad il se retrouve dans une ville déchirée par une guerre civile féroce. Sans ressources, sans repères, miné par l'humiliation, il devient une proie rêvée pour des extrémistes qui savent détourner les esprits par le chant de l'endoctrinement, lui aussi séducteur et fatal tel le chant des sirènes.

Introduire ainsi ces trois auteurs, c'est observer tout de suite une corrélation étroite entre la littérature algérienne et l'expression d'un imaginaire en prise avec le mythe et l'Histoire. Compte tenu de l'effervescence sociopolitique qu'a connu l'Algérie, l'écriture est elle aussi menée à se renouveler pour acquérir d'autres appréciations, pour marquer un imaginaire personnalisé. Une évidence s'impose au lecteur: l'écriture chez ces trois écrivains se démarque par une présence de l'imaginaire mythique, ce qui nous permet de parler de réécriture moderne d'un mythe de l'Antiquité, celui d'Ulysse.

¹ Salim Bachi, *Le Chien d'Ulysse*, Paris, Gallimard, 2001.

² Malika Mokkedem, *N'Zid*, Paris, Seuil, 2001.

³ Yasmina Khadra, *Les Sirènes de Bagdad*, Paris, Julliard, 2006

Dans ce contexte, interroger ces trois romans se révèle particulièrement intéressant, dans lequel nous aborderons la question du repérage des éléments mythiques qui apparaissent souvent de manière cryptée dans la littérature moderne. Cela nous mène à percevoir combien le mythe antique imprègne en profondeur les imaginaires contemporains. En effet, ces mythes sont aussi pour des auteurs algériens des sources de questionnement et de création.

Dans les trois œuvres choisies, nous nous interrogerons sur les formes que prend le mythe dont la présence se manifeste par une reprise décelable dans des projections mythiques qui se laissent découvrir au niveau de l'histoire, ainsi qu'au niveau des personnages. De ce fait, partant de ces indices, notre thèse se propose d'analyser l'importance et la visée de cet aspect mythologique chez les trois auteurs algériens.

Il est à signaler que pendant le siècle dernier, le recours aux mythes anciens a été très récurrent, et surtout remarquable dans sa combinaison avec les événements politiques inhérents au pays d'appartenance ou qui concernent même d'autres contrées. C'est une chose qui se manifeste pareillement dans la reprise de ce sujet chez les trois auteurs algériens cités précédemment, dont l'écriture romanesque s'est manifestée intensément durant et après la décennie noire, les années 90, en Algérie et les événements qui ont suivi la chute du président de l'Iraq, Saddam Hossein en décembre 2003. Ces auteurs ont revisité le mythe d'Ulysse en mettant, chacun, l'accent sur l'aspect qui lui est propre et qui lui semble important par rapport à son idéologie et à sa poétique.

Cela dit, *l'Odyssée* est toujours d'actualité permettant, non seulement la connaissance de ce mythe ancien, mais beaucoup plus, il est aujourd'hui une clé qui débloque quelques uns des mystères du comportement humain, et sert également d'inspiration à l'écriture contemporaine. Cette dernière « *dévoile ses racines mythiques dans le procédé de la réactualisation qui réinterroge, au plan de la création, une parole mythique dont la compréhension esthétique exige de posséder une connaissance approfondie des matrices culturelles perdues dans la psyché collective.* »¹

¹ Foudil Dahou, « Conscience épistémologique du littéraire : le mythe infléchi », in *Synergies Algérie*, N° 3, 2008, p. 116

Les références à des sujets faisant appartenir le mythe d'Ulysse à des aires culturelles autres que la Grèce antique le font inscrire dans l'interculturalité. Il devient de ce fait un mythe universel. L'analyse d'un « Ulysse » contemporain paraît revêtir une grande importance. De là, notre désir de mener profondément notre réflexion à travers le sujet pour lequel nous avons opté : **Réécriture et mouvance interculturelle du mythe d'Ulysse dans *Les Sirènes de Bagdad* de Yasmina KHADRA, *Le chien d'Ulysse* de Salim BACHI, *N'Zid* de Malika MOKEDDEM**

Ainsi formulé, ce sujet sous-tend qu'Ulysse est, en réalité un mythe antique mais dont les écrivains, en le transposant dans une époque contemporaine font de lui un avatar contemporain. Cela implique d'étudier, dans une perspective d'analyse, ce mythe et de s'interroger sur le mécanisme de sa transposition¹ et ses influences éventuelles. Nous traiterons aussi les différentes interprétations sociologiques constat de l'adaptation de l'hypertexte mythique et d'inscrire ce mythe dans une problématique actuelle qui revêt des dimensions sociales et politiques, celle de l'altérité. Notre objectif étant de montrer **comment le récit mythique travaille les trois romans, infléchit leur organisation et détermine leurs sens ?**

De cette interrogation majeure, plusieurs autres questions s'imposent à nous, des questions qui entourent notre problématique et par conséquent la déterminent, à savoir :

- De *l'Odyssee* au transfert : quelle place pour la mythologie grecque dans l'inconscient contemporain ?
- Quels sont les mécanismes de transposition qui s'opèrent dans le jeu de réécriture du mythe d'Ulysse ?
- Quelles motivations conscientes ou cachées favorisent cette rencontre entre un imaginaire singulier et un imaginaire collectif ?
- Est-ce que cette singularité a une dimension universelle ?
- Comment le mythe d'Ulysse s'enracine-t-il dans un domaine interculturel ?
- A quoi répond la transposition contemporaine de l'antique Ulysse ?

Répondre à ces questions exige de dégager dans les trois œuvres choisies les caractères d'Ulysse l'antique et les différentes significations littéraires qui sous-tendent les

¹ Selon Genette, il s'agit de la réécriture à visée sérieuse d'un texte source, et qui a pour principe la modification explicite de ce texte source.

nouvelles visions. A cet effet, nous aborderons la possibilité de la transposition du mythe d'Ulysse en, un jeune Bédouin irakien, un jeune étudiant algérien ou encore dans la peau d'une femme !

Pour mieux analyser les pratiques hypertextuelles¹ décelables dans les trois romans que nous étudions, nous allons poser comme *hypotexte* ou texte premier les extraits du texte de la mythologie, et comme *hypertexte* ou texte second les romans : *Les Sirènes de Bagdad*, *N'zid* et *Le chien d'Ulysse*.

En entreprenant cette lecture comparative, nous souscrivons au présupposé selon lequel un contexte socioculturel précis invite les auteurs à la relecture des mythes et nous essayerons de démontrer que l'utilisation d'un substrat mythique leur laisse une certaine liberté d'interprétation,

« Toute mythologie n'est-elle pas en question à partir du moment où elle est investie dans des textes littéraires et donc repensée, reconstruite, réévalué ? Une mythologie n'est encore vivante que si elle ne cesse d'être interrogée, chaque fois requise pour prendre en charge une question qui, chaque fois, se pose différemment. Si une mythologie est un système codifié de mythes, elle répond à la fonction même du mythe : "médiatiser les contradictions fondamentales de l'existence humaines", selon la formule consacrée de Lévi-Strauss ».²

Notre sujet étant fondé sur le constat récurrent que des écrivains algériens contemporains ont fait des transpositions du mythe antique, nous étudierons donc dans leurs écrits les références et les indices qui sont révélateurs de ces transpositions. Nous entendons interroger et investir les textes afin de faire ressortir les différentes significations qui sous-tendent la transposition.

Dans ces œuvres se manifestent également différentes réécritures modernes du mythe d'Ulysse qui a orienté notre choix. Nous voudrions aller dans le sens de cette

¹ Dans, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais, 1992, Gérard Genette stipule que la notion d'hypertextualité, qui met entre parenthèses le mode de la citation problématique pour le mythe, paraît définir le rapport privilégié entre mythe et texte littéraire, inhérent à la nature même du mythe. Il cite en page 13 « *J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.* » puis il ajoute : « *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 ou le citer.* »

² Marie-Catherine, Huet-Brichard, « Mythologies héritées et Mythologies modernes : La légende des siècles de Victor Hugo », in Jean-Pierre Aygon, Corinne Bonnet & Cristina Noacco, *La Mythologie de l'Antiquité à la Modernité*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p 295 ;

réflexion pour montrer comment des auteurs algériens d'une culture différente, se sont eux aussi appropriés de ce mythe et ont fait une histoire non plus antiques mais moderne. Cet aspect annonce clairement le concept de la réécriture qui se rapporte à la pratique de l'auteur et le caractère interculturel de ce travail.

La méthode d'analyse relève d'un choix réfléchi et judicieux dans l'approche du texte littéraire dans la mesure où elle contribue à la compréhension du texte. Pour les besoins de notre recherche, il s'agira de faire appel à la mythocritique et à la méthode comparatiste. La première parce qu'elle se veut méthode d'explication et d'interprétation des mythes littéraire. C'est une méthode qui a été propulsée par les nouvelles orientations des sciences sociales telles que l'anthropologie, l'ethnologie. Son objectif principal est de distinguer dans la création, l'action essentielle du mythe et la caractérisation de celui-ci pour une œuvre et un auteur donné. Gilbert Durand précurseur du terme explique :

« Le mythe serait en quelque sorte le modèle matriciel de tout récit, structuré par les schèmes et archétypes fondamentaux de la psyché du sapiens, la notre. Il faut donc rechercher quel – ou quels – mythes plus ou moins explicite(ou latent) anime l'expression d'un « langage » second non mythique. Pourquoi ? Parce qu'une œuvre, un auteur, une époque ou tout au moins un « moment » d'une époque est obsédé de façon explicite ou implicite par un (ou des) mythe (s) qui rend(ent) compte de façon paradigmatique de ses aspirations, ses désirs, ses craintes, ses terreurs... »¹

La mythocritique met en évidence à travers les écrits d'un auteur, une époque ou un espace donné, les constellations mythiques ou les figures mythiques directrices et leur transformation « positive » ou « négative » (les pérennités, les dégradations ou les dérivations). Elle s'appuie sur des figures anthropologiques de l'imaginaire, telles que l'on peut les dépister, les déchiffrer à travers les mythologies constituées.²

Dans la mythocritique, le mythe peut prendre la forme d'un mythe ressurgi d'un mytheme (plus petit élément du mythe) d'un archétype, d'une figure mythique emblématique, d'un récit dont chaque détail à une valeur symbolique. De ses réflexions sur la primauté du mythe, Durand est considéré comme celui qui a forgé une méthode d'analyse du texte mythique. Dans la continuité de ces travaux, Pierre Brunel marqua cette dernière par un enrichissement considérable.

¹ Gilbert Durand, « Pas à pas la mythocritique », in *Imaginaires et Littératures II Recherche francophones*, Faculté des Lettres Arts et Sciences Humaines de Nice, nouvelle série N°47, 1998.

² Ibid, *Figures mythiques et visage de l'œuvre, de la mythocritique à la mythacritique*, Paris, Berg, 1970, p.25.

Dans *Mythocritique, Théories et parcours*, Brunel précise que l'analyse littéraire à partir de cette méthode, suit trois étapes essentielles : la première consiste à examiner les occurrences mythiques dans le texte puis repérer le mythe en tenant en compte de ce que sa présence peut être patente ou latente. La deuxième consiste à montrer la flexibilité du mythe. Il s'agit d'étudier les manifestations du mythe dans les textes littéraires. La dernière étape, quant à elle, dicte l'examen de l'irradiation du mythe. Il s'agit de dégager la signification du mythe dans le texte.

Quant à la méthode comparatiste, nous l'envisageons dans ses ouvertures sur l'approche intertextuelle qui nourrit la réflexion sur divers phénomènes de la transformation du champ littéraire, entre autre, l'étude du mythe en littérature. Cette approche permet l'étude des œuvres dans leurs foisonnements textuels et culturels et parvient par ses stratégies d'écriture à dévoiler l'intertexte qui nous mène ainsi vers l'interprétation et la compréhension du texte, étant donné que toute forme d'intertextualité implique nécessairement une part d'interprétation. Notre démarche comparatiste au sein de notre corpus

« consiste d'abord en une tentative d'identification du récit de référence grâce à la mise à jour systématique des invariants caractéristiques du mythe en question, afin de dégager une sorte de scénario originel qui préexisterait à toutes les variantes littéraires.[...] en amont, le récit archétypique ; en aval une analyse de « l'intertextualité », constituée par des variantes du récit « originel » et les renvois, implicites ou explicites, d'une version à une autre »¹.

L'approche comparatiste nous permettra également d'établir des liens entre les différentes réécritures, dégager les convergences et les divergences entre elles. Ce qui nous fera parvenir à la mise en évidence de la parenté ou non entre les textes objets de notre étude. Optant pour une approche interdisciplinaire, notre analyse s'appuiera également sur la narratologie et sur l'approche sociocritique afin de toucher à l'aspect poétique des trois œuvres soumis à l'étude.

Définir l'interculturalité aura certainement sa place dans notre étude. Cette dernière infère l'idée de réciprocité dans les échanges et les complexités dans les relations entre les cultures. Claude Clanet affirme qu'elle est « *l'ensemble des processus psychiques, relationnels, groupaux, institutionnels générés par des interactions, dans un rapport*

¹ Didier Souiller (dir), *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997, p.8

d'échanges réciproques dans une perspective de sauvegarde d'une relative identité culturelle des partenaires en relation. »¹

L'interculturalité s'observe de même au niveau de la littérature. Elle prend la forme du métissage culturel. C'est une forme de syncrétisme ou d'un amalgame de plusieurs cultures à l'intérieur d'un énoncé. C'est bien l'exemple des littératures africaines comme le soutient Hans Jürgen Lusebrink :

« Les littératures postmodernes, notamment celles qui sont écrites en dehors de l'espace culturel occidental, dans les Caraïbes, dans l'océan Indien et en Afrique noire, constituent de véritables laboratoires d'expériences interculturelles divers : non seulement à l'égard des représentations interculturelles qu'elles véhiculent et qui renvoient aux multiples formes de métissage dans l'espace social, mais aussi d'écritures interculturelles. »²

La figure d'Ulysse se veut aujourd'hui universel. Par conséquent, en réécrivant le mythe d'Ulysse et en transposant son personnage, les écrivains contemporains tentent de mettre en exergue une possibilité d'échange entre deux cultures en montrant bien sûr l'universalité de celui-ci.

Plus précisément, nous avons à joindre ce lien entre *hypotexte* et *hypertexte* dans le cadre des réécritures contemporaines du mythe d'Ulysse, au-delà, des frontières politiques, linguistiques et culturelles. Ulysse est représenté dans des œuvres algériennes contemporaines, il existe cependant une interaction qui se produit grâce au mythe.

Toutefois, le positionnement épistémologique auquel nous avons adhéré ne départage pas le texte littéraire et le contexte social dont l'ancrage y est identifiable. Autrement dit, nous soutenons la présence et l'importance d'un échange incessant entre le conscient individuel qui produit son texte et l'ensemble des injonctions contextuelles de la société, ou de toute autre environnement extérieur. Par conséquent, notre analyse sera renforcée par d'autres théories des sciences humaines et sociales. De ce fait, tout en respectant la spécificité de notre objet d'étude, nous l'inscrivons également dans une approche pluridisciplinaire qui se complètent et complètent notre lecture. D'où notre recours aux approches sociocritique, thématique, sémiotique et titrologique.

¹ Claude Clanet, *L'interculturel Introduction aux approches interculturelles en éducation et en sciences humaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, p.21.

² Hans Jürgen Lusebrink, « Domination culturelles et paroles résistantes », in *Littérature et dialogue interculturel*, Canada, Les presses de l'université Laval, 1997, p.20.

Cela nous mène tout d'abord à nous demander brièvement ce que c'est qu'un mythe, quelles sont ses origines, et surtout quels sont ses rapports avec la littérature. Nous allons nous interroger par la suite sur la résonnance du mythe d'Ulysse au sein de notre objet d'étude.

Notre étude privilège deux champs d'étude. D'abord, celui portant la nature et le statut du mythe, ensuite, celui qui s'intéresse à la manière dont ce dernier est adopté et utilisé par les trois auteurs. Pour ce faire, notre travail a été développé selon un axe terminologique, prenant en charge les notions du mythe et du mythe littéraire, puis un axe poétique visant l'utilisation du mythe par les auteurs de notre corpus.

Nous tenons à préciser que notre recours à un travail subdivisé en six chapitres distincts, mais étroitement liés nous a paru plus adéquat pour marquer la continuité de notre démarche, allant d'une pré-analyse, suivie d'une analyse pour parvenir à l'aboutissement de la réécriture du mythe dans les trois romans et de leurs relations réciproques.

Nous entamerons notre travail par : **Fondements théoriques et méthodologiques**, un chapitre, plus méthodologique et conceptuelle, mais essentiel à la compréhension des chapitres ultérieurs. Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux multiples définitions se rapportant à la réécriture, au mythe et au mythe littéraire ; nous verrons que mythe et littérature sont indissociables et que l'intertextualité comme mode de lecture est incontournable dans notre travail qui s'appuie sur les motifs thématiques tels que nous les connaissons dans *l'Odyssée*, et qui sont revisités réécrits dans notre corpus, au gré de l'imaginaire individuel de chaque auteur.

Nous expliciterons par la suite, grâce aux études de Pierre Brunel et de Gilbert Durand diverses possibilités afin d'aborder une oeuvre littéraire par l'entremise d'une analyse mythocritique, comme étude du support littéraire des mythes, et de la mythanalyse, comme élargissement indispensable, sur lequel s'ouvre naturellement la mythocritique. Cela nous permettra d'instaurer les fondements de notre analyse et d'explorer ses techniques et ses démarches que nous rencontrerons dans le déchiffrement et l'interprétation du mythe d'Ulysse au sein de notre corpus. Nous exposerons, en fin de ce chapitre, les prémisses de notre entreprise en retraçant la trame du mythe d'Ulysse dans

l'Odyssée, suivi d'un bref rappel du parcours et des métamorphoses du personnage Ulysse dans les premières imitations du récit homérique.

Le deuxième chapitre intitulé : **Eclairage bibliographique**, sera consacré au contexte d'émergence de leurs œuvres romanesques, particulièrement à l'orée des années quatre-vingt dix et durant les années deux mille. Puis, nous enchaînerons par une présentation sommaire des projets scripturaux que chacun des auteurs poursuit depuis ses premiers écrits. Une présentation que nous avons jugée indispensable dans notre recherche qui tend vers la découverte de la finalité de la réécriture du mythe d'Ulysse dans une certaine cohérence avec leurs projets d'auteurs. Projet romanesque au sein duquel se tisse et s'entrecroisent l'imaginaire individuel et l'imaginaire collectif, que nous traiterons ultérieurement sous l'appellation de la subjectivisation du mythe.

Au niveau des chapitres trois, quatre et cinq, nous puiserons de l'appui théorique précédent afin de relever les occurrences mythiques propres à Ulysse. Ces occurrences mythiques seront développées en comparaison avec le texte original autour des trois mythèmes qui sont à la base de la reconstruction du scénario mythique. Nous y mettrons plus nettement en évidence les similitudes entre chacun des trois romans et le cycle mythique à l'étude.

En effet, partant du principe d'irradiation évoqué par Pierre Brunel, comme moyen d'exhumer les procédés techniques et thématiques déployés par chacun des trois auteurs dans son acte d'écriture et de réécriture du mythe d'Ulysse, nous traiterons et démontrerons respectivement dans le chapitre trois : **Sous le signe du chant funeste, *Les Sirènes de Bagdad de Yasmina Khadra***, l'incarnation des attributs des Sirènes : pouvoir et chant par les personnages Sayed et Ghany. Puis, La conquête de la mer par Nora ou « l'Ulysse au féminin » dans le chapitre quatre : **Sous le signe du périple maritime, *N'zid de Malika. Mokeddem***. Et Enfin, l'épisode du retour à Ithaque dans le chapitre cinq : **Sous le signe du retour fatal, *Le chien d'Ulysse de Salim Bachi***.

Le sixième et dernier chapitre intitulée : **Pour une déterritorialisation du mythe d'Ulysse dans la littérature algérienne contemporaine**, traitera de l'interculturalité du mythe d'Ulysse comme mode de réécriture qui fusionne le spécifique et l'universel. Nous y examinerons les réseaux de sens qui découlent de cette réécriture, en termes d'une

réécriture qui délocalise puis relocalise le mythe d'Ulysse dans un contexte contemporain. La transformation du mythe réécrit atteste, ainsi de l'universalité littéraire comme tendance chez les trois auteurs, tout en même enracinement par rapport aux thèmes que reflètent leurs écrits. Au sein de cet écart, nous envisagerons cette transformation comme un écart où se fusionnent le commun et le différent.

Enfin, en partant de ces observations, nous serons mieux en mesure de cerner, lors de la conclusion de notre thèse, l'usage que font les trois auteurs algériens des épisodes mythiques réécrites dans leurs propres projets d'écritures.

CHAPITRE I

FONDEMENTS THEORIQUES ET METHODOLOGIQUES

Introduction

Nous inscrivons le présent travail dans le cadre d'une exploration de trois œuvres algériennes, que nous avons choisi d'examiner à partir d'un réseau de réécriture qui les met en relation de *co-présence* avec un texte antérieur, celui de *L'Odyssee*. Nous examinerons notre corpus en ciblant les récits qui s'articulent autour du schéma invariant du mythe d'Ulysse. Pour ce faire, nous appuyons notre analyse sur les études menées dans le domaine de la mythocritique, de la réécriture et, plus généralement, de l'intertextualité.

Nous nous proposons de commencer par la présentation d'un certain nombre de notions clés qui fondent notre analyse, l'appuie et la soutienne ; et dont la connaissance et le maniement sont absolument nécessaires. Pour ce faire, nous opterons d'abord pour une mise en parallèle de quelques définitions du mythe et de ses fonctions. Ensuite, un lien sera établi entre le mythe et la mythologie.

A partir de cette approche de notionnelle, nous nous intéresserons par la suite au lien dialectique qui s'institue entre le mythe et son exploitation littéraire. La production littéraire représente un des champs privilégiés de la mise et remise en scène du mythe qui devient plus d'un symbole en vertu de sa dimension expressive une fois transposé dans le domaine littéraire. D'où La mythocritique et la mythanalyse se présentent comme une combinaison d'approches spécialisées dans l'analyse des textes par le truchement d'étude des mythes dévoilés par réseau efficace de dynamismes imaginaires

Nous terminerons par les maintes variations du voyage mythique du personnage d'Ulysse chez les Anciens, afin d'en apprécier les variations de ses profils, tout en insistant sur quelques similitudes qui les rapprochent avec les variations que les trois auteurs algériens lui attribuent.

I.1 Concepts opératoires

I.1.1 Réécriture et intertextualité : contraste et analogie

Pour commencer, une interrogation s'impose : « ré-écriture », « réécriture » ou « réécriture » ?

Le terme « réécriture » surgit certes dans les années 80 comme une notion voisine de l'intertextualité ou qui découle de cette dernière néanmoins, il fut précédé par deux autres alternatives orthographiques, à savoir : « ré-écriture » et « réécriture ».

D'abord, chez Roland Barthes qui l'envisage comme un acte légitime dans toute entreprise d'écriture où l'auteur choisit préalablement et consciemment, certes, un texte premier comme modèle, mais dont l'aboutissement serait un univers qui lui serait propre. Sa cogitation : « *Quels textes accepterai-je d'écrire (de ré-écrire), de désirer, d'avancer comme une force dans ce monde qui est le mien ? Ce que l'évaluation trouve, c'est cette valeur-ci : ce qui peut être aujourd'hui écrit (ré-écrit) – le scriptible.* »¹, stipule qu'écrire (ré-écrire) est un cheminement partant du même pour aboutir au différent

Antoine Compagnon adjoint, quant à lui, l'acte d'écrire à celui de « réécrire », en les assimilant tous les deux à la pratique de la citation : « *Ecrire, car c'est toujours réécrire, ne diffère pas de citer* »², parce que cette dernière « *représente la pratique première du texte, au fondement de la lecture et de l'écriture.* »³. Cependant, il insiste sur une « réécriture » qui ne doit pas verser dans la simple copie. L'écriture se concevrait, donc, comme un devenir de la citation dans la « réécriture », et où la pratique de la citation épouse le temps ou l'époque de la « réécriture ». S'inspirant de Barthes, il déclare que : « *Le texte qui est pour moi "scriptible", c'est celui dont la posture d'énonciation me convient (celui qui cite comme moi).* »⁴.

Loin de recopier volontairement ou de reprendre un texte à son propre compte, la « réécriture » ne va jamais engendrer le même livre, que celui avec lequel on entretient l'envie de son écriture. « *Car si l'écriture est toujours une réécriture*⁵, de subtils

¹ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p.10

² Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p.34

³ *Ibid*, p.34

⁴ *Ibid*, pp.34-35

⁵ Nous tenons à signaler que nous reprenons la graphie du mot « Réécriture » tel que A. Compagnon la cite dans son ouvrage, tout en sachant que le verbe « réécrire » est attesté mais le mot « réécriture » n'existe pas dans les dictionnaires : *Robert*, *Larousse*, et *Le trésor de la langue française*

mécanismes de régulation variable selon les époques, œuvrent pour qu'elle ne soit pas simplement un recopiage, mais une traduction, une citation. »¹. Différentes manières se prêtent, donc chez tout auteur, lui permettant de s'inspirer du contenu d'un texte pour en inventer un nouveau.

Jacques Morel définit, de son côté, la réécriture comme étant « *les transformations d'un texte dans la carrière d'un auteur.* »². Selon ce dernier, il s'agit de la reconduction d'un même texte d'une première version A vers une seconde version A'. J. Ricardeau, quant à lui, fait référence à la réinscription d'un texte ou d'un fragment de l'hypotexte A dans l'hypertexte B : « *appelons réécriture, d'abord l'ensemble des manœuvres qui vouent un écrit à se voir supplanté par un autre.* »³

Il saisit, ainsi, le terme *réécriture* dans la dynamique du processus de la création littéraire. La réécriture des mythes antique peut être qualifiée sans doute d'approche intertextuelle puisqu'il s'agit d'une relation entre deux textes, le mythe comme texte A et chacun des trois roman comme texte B.

Plus récemment, des chercheurs s'accordent pour concevoir la notion de la réécriture sur un processus de transformation.

D'abord, Gérard Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré* classe réécriture et intertextualité dans une même catégorie, celle des relations « transtextuelles », qui compte également « la paratextualité », « la métatextualité », « l'architextualité » et « l'hypertextualité » ; sachant que chez Genette l'hypertextualité, qui repose sur une relation de dérivation d'un texte A vers un texte B renvoie à la réécriture. Et qu'au sein de cette relation, le texte ou l'élément repris ne se limite pas à une simple présence dans le texte second, il y est également transformé.

Ce processus de transformation est maintenu aussi chez Henri Béhar qui teste que :

« Cette écriture, qui désigne à la fois une pratique, un concept et une catégorie esthétique, je la définirais ainsi (provisoirement) : toute opération consistant à transformer un texte de départ A pour aboutir à un nouveau texte B, quelle que soit la

¹ Antoine Compagnon, *Op. Cit.*, p. 35

² Jacques Morel. « Réécritures », *Cahier de littérature du XVIIe siècle*, Dossier Lecture-Réécriture, N° 10, janvier 1988, p.176

³Jean Ricardou, « Pour une théorie de la réécriture », in *Poétique*, N° 77, 1989, p. 3

distance au point de vue de l'expression, du contenu, de la fonction. »¹.

Il envisage ainsi la possibilité que le texte entier pourrait faire l'objet d'une réécriture.

Dans le même ordre d'idées, Cusset précise que « *La réécriture ne se contente pas de reprendre passivement un texte ; elle n'est pas une simple répétition ; elle est un véritable travail.* »². D'autres chercheurs n'hésitent pas à octroyer à la notion de la réécriture les modalités propres à l'intertextualité, tels que : pastiche, parodie, plagiat... comme c'est le cas de Claudette Oriol-Boyer qui entame son propos sur la réécriture par : « *copie, citation, allusion, plagiat, parodie, [...]* »³.

Arlette Bouloumié distingue deux aspects de la réécriture. Celle dont la reprise qu'effectue un auteur à partir de ses propres textes dite réécriture « restreinte »⁴ et la réécriture « élargie »⁵ dont le jeu hypertextuel relève des textes d'auteurs différents. La notion du texte englobe, ici, toute forme discursive qu'elle soit écrite ou orale.

Par ailleurs, Maurice Domino⁶ associe tout acte d'écriture à celui de réécriture. Il soutient que toute écriture porte une réécriture, ne serait-ce que par la reprise des mythes, des discours sociaux, des contes contemporains, des effets de dialogisme qui « textualisent » les formes discursives du social. « *A la limite, le passage de n'importe quelle forme du discours oral à l'écrit peut-être considéré comme réécriture.* »⁷

Certains chercheurs, en l'occurrence Lafon⁸ et Oriol-Boyer⁹ optent pour l'inclusion l'inclusion du sens de « récrire » dans celui de « réécrire »

¹ Henri Béhar, « Réécriture comme poétique ou le même et l'autre », in *Romanic Review*, vol. LXXII, no 1, 1981, p.51

² Christophe Cusset, « La réécriture : une notion problématique », in *La Muse dans la Bibliothèque, Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, Paris, CNRS Éditions, 1999, p. 10

³ Claudette Oriol-Boyer, « La réécriture » dans Claudette Oriol-Boyer (dir.), *La réécriture*, Actes de l'Université d'été, Cerisy-la-Salle, 22 au 27 août 1988, Grenoble, CEDITEL, 1990, p. 9-52.

⁴ La réécriture restreinte est aussi appelée « auto-réécriture » (Béhar, 1981 : 52, Domino, 1987 : 26),

« Réécriture de soi » (Morel, 1988 : 1977) ou « réécriture intratextuelle » (Oriol-Boyer, 1990 : 41).

⁵ La réécriture restreinte est aussi appelée « auto-réécriture » (Béhar, 1981 : 52, Domino, 1987 : 26),

« Réécriture de soi » (Morel, 1988 : 1977) ou « réécriture intratextuelle » (Oriol-Boyer, 1990 : 41).

⁶ « La réécriture du texte littéraire. Mythe et réécriture », dans Thomas Aron (dir.), *La réécriture du texte littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

⁷ Maurice Domino, « La réécriture du texte littéraire. Mythe et réécriture », dans Thomas Aron (dir.), *La réécriture du texte littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 22

⁸ Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, pp.10-11

⁹ Claudette Oriol-Boyer, *Op. Cit.*, p.11

Nous pensons que la distinction entre les deux pratiques doit être maintenue, car elle permet d'affiner l'analyse. Cela dit, de ces trois alternatives orthographiques, nous avons opté dans notre travail pour « Réécriture » car nous estimons que le préfixe « ré », sans trait d'union et suivi de « é », exprime bien le développement du procès dans son ensemble. Au delà du sens de "redoublement", « Ré » donne au procès d'écriture le sens d'appropriation puis de reprise, il a donc valeur dynamique et pragmatique.

Il résulte de ce que nous venons d'énumérer que par-delà les relations de coprésence et de dérivation, la réécriture implique pleinement la pratique de l'auteur. Concernant notre corpus, il s'agit de l'adaptation d'une situation à un nouveau contexte culturel, autrement dit le passage du monde Antique au monde actuel.

Réécriture et intertextualité se présentent comme deux notions voisines. Certains chercheurs vont même jusqu'à les fusionner. D'autres les distinguent différemment.

Dans un premier temps, le texte littéraire fut l'objet d'étude de divers domaines relevant de la psychanalyse, de l'histoire ou de la sociologie. Cependant, l'autonomie du champ littéraire considérant le texte comme étant une entité close a donné l'élan pour une approche du texte littéraire indépendamment de son contexte, s'éloignant de toute référence aux déterminations extérieures. Le texte devient l'interlocuteur d'autres textes.

En premier lieu, Mikhaïl Bakhtine met en place le concept du dialogisme dont il dit qu' : " *Il désigne les formes de la présence de l'autre dans le discours : le discours en effet n'émerge que dans un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre qui l'inspire et à qui il répond.*"¹

Il affirme, à travers ses travaux sur l'œuvre de Dostoïevski, qu'en plus de la réalité qui l'entoure, l'auteur se réfère aussi à la littérature antérieure. Il démontre que par et dans sa structure, le roman est doté d'une prédisposition à intégrer sous formes polyphoniques une diversité de composants linguistiques, stylistiques et culturels qu'il définit comme étant : « *La pluralité de voix et de consciences autonomes dans la représentation romanesque* ». ² Ce principe dialogique, auquel se rattache une polyphonie de la pensée esthétique, se précise comme centre de préoccupations de plusieurs théoriciens et critiques littéraires.

¹ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p.25

² Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p 75.

Julia Kristeva relance les travaux de Bakhtine dans un article intitulé « Le mot, le dialogue, le roman » publié en 1966. Elle introduit exclusivement le terme d'intertextualité qu'elle substitue à celui de *l'intersubjectivité* de Bakhtine à en l'inscrivant uniquement au domaine littéraire, et qu'elle désigne dès lors comme l'essence même de toute textualité. Expliquant sa réflexion à propos dudit concept, elle indique que :

« (...) l'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption est transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme double. »¹

Le texte est toujours au croisement d'autres textes car le mot appartient au sujet et au destinataire, et est orienté vers les énoncés antérieurs et contemporains. Philippe Sollers l'approuve, en ajoutant que : "*Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur.*"² Partant de ces considérations, Michel Lafon³ inscrit la notion de la réécriture dans la continuité de celle de l'intertextualité. Il souligne que La réécriture comme objet d'étude découle des différentes explorations théoriques faisant suite aux travaux de Julia Kristeva.

Contrairement à la théorie des sources, concept clé de la littérature comparée qui prône la création pure, l'intertextualité désigne la capacité des textes à communiquer et à s'interpeller les uns les autres à travers de multiples réseaux. Roland Barthes soutient que :

"*Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante.*" Et termine sur l'idée que : "*tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.*"⁴

Michael Riffaterre définit d'une manière claire l'intertextualité et l'intertexte soulignant que : « *l'intertextualité est la perception par le lecteur, de rapports entre une*

¹ Julia Kristeva, *séméiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978, pp.84-85.

² Philippe Sollers, *Théories d'ensemble*, Paris, coll. Tel Quel, Seuil, 1968, p.75

³ Michel Lafon. *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990.

⁴ Roland Barthes, in «Texte (théorie du) », *Encyclopedia universalis* 2001.

*œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première. »*¹. Il la conçoit ainsi comme un lieu de travail où interfèrent l'activité scripturale, l'ensemble des textes déjà-là et le lecteur qui en dégage une ou des significances. Opposant aussi « lecture littéraire » à « lecture linéaire », il considère que: « *L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut approcher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini. »*²

Il ajoute également à sa réflexion le terme d'*interprétant* pour désigner la relation existante entre texte et intertexte. Cette dernière est abstraite et est à l'origine de la signification. " *L'interprétant sera un présupposé qui empêche le texte de n'être que la répétition indifférenciée de son intertexte.*"³ Elle introduit, donc innovation et création soutenues antérieurement par une structure commune.

Par ces définitions, Michael Riffaterre souligne que le lecteur est tenu à pouvoir percevoir et déchiffrer d'une manière ou d'une autre cet interprétant. Ce qui mène ce théoricien à introduire le concept d'une « intertextualité obligatoire », celle qui laisse dans le texte des traces indélébiles de l'intertexte que le récepteur ne peut pas ignorer, car ces dernières facilitent et gouvernent le déchiffrement du message. Et d'une « intertextualité aléatoire » liée directement à la compétence du lecteur, nécessitant ainsi un certain degré de culture et des lectures préalables.

L'intertextualité représente ainsi un appoint certain à la force du texte et à sa signification. La présence de l'intertexte et sa discrétion expliquent sa fonction esthétique, sa faculté d'adaptation et de là, la faculté du texte centreur d'assimiler et d'adapter l'intertexte.

Le texte est donc un lieu de rencontre entre l'auteur et le lecteur. Il est un lieu d'échange où l'auteur n'a pas fini de dire, le lecteur n'a pas fini de comprendre et où le texte n'a pas fini de tout produire.

Pour accéder à la meilleure compréhension du texte lu dont l'expression peut se présenter d'une manière plus sourde et surtout moins évidente, Umberto Eco se place dans

¹ Michael Riffaterre, «La trace de l'intertexte », in *La Pensée* N° 215, octobre 1980, p. 04.

² Michael Riffaterre, «L'intertexte inconnu », in *Littérature* N° 41, février 1981, p. 04

³ Michael Riffaterre, *Op. Cit.*, p. 10.

l'optique du lecteur mettant en exergue sa capacité pour déceler l'intertexte. Il affirme qu' " *Aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes.* " ¹

Mettant l'accent sur un enjeu de la réception dont l'étude repose sur le repérage d'une *co-présence* matérielle, Laurent Jenny, explique 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. »²

Il nous invite ainsi à un mode de lecture, autre que celui qui fait éclater la lecture linéaire

Gérard Genette, en dernier lieu, rend compte de toutes les ouvertures d'un texte aux autres textes. Il propose une classification plus générale regroupant cinq relations transtextuelles. Il substitue ainsi le concept de transtextualité à celui d'intertextualité en considérant cette dernière comme étant une relation parmi d'autres, et en la limitant également à une opération d'insertion d'autres textes dans un texte :

" *Je définis l'intertextualité, pour ma part, de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est – à – dire eidétiquement, et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre texte.* " ³

La relation de *coprésence* se manifeste sous forme de citation, de plagiat, d'emprunt ou d'allusion. Il appelle, quant à lui, cette relation intertextuelle par laquelle un texte peut se greffer à un texte antérieur : l'hypertextualité qui sous-tend une relation de dérivation, pour cibler « *Toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe.* » ⁴

Gérard Genette y enjoint trois autres manifestations de relations transtextuelles :

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985. p.82.

² Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », in *Poétique*, N° 27, 1976, p. 262

³ Gerard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais, 1992, p.8

⁴ *Ibid*, p. 13

La paratextualité à laquelle, il a consacré tout un ouvrage : *Seuils*¹, qui traite la relation qu'entretient le texte avec tous les éléments qui l'environnent et le soutiennent (titre, sous-titre, couverture, préface, postface, avertissement ...). La métatextualité qui détermine la relation de commentaire qui unit un texte à celui dont il parle. L'architextualité, quant à elle, est définie comme étant une relation implicite et abstraite qui précise l'appartenance d'un texte par références à un genre.

Gérard Genette envisage un autre type de réécriture qu'il appelle la dérivation ou l'hypertextualité. « Dans ce cas, un texte dérive d'un autre dans la mesure où il le détourne, l'imité ou le transforme ; texte premier et texte second ne coexistent plus, l'un inséré dans l'autre, mais se répondent par un jeu d'échos et de correspondances qu'il appartient au lecteur de déchiffrer ».² et « l'espace du nouveau texte est donc défini par les similitudes et les écarts qu'il instaure avec l'hypotexte »³.

Le mécanisme fondamental de l'intertextualité se résume en la présence d'un ou de plusieurs textes antérieurs dans un texte récent qui les contient et les absorbe. Ces divers points de vue s'accordent en dernier lieu sur un fait capital : le texte littéraire ne vit qu'en rapport avec les textes qui le précèdent, l'entourent ou le suivent. Ils mettent en exergue le fait qu'un texte assimile et transforme les éléments qui proviennent d'autres textes. Ils incarnent également une théorie et une pratique d'écriture, mais aussi de réécriture et de lecture pour exprimer le caractère dialogique du texte.

De cette activité mentale de l'écrivain et de la participation active du lecteur, nous estimons légitime de citer un texte de Baudelaire, parce que, anticipateur expliquant pertinemment ce processus :

« Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense ? Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombés successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité n'a péri. »⁴

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1987.

² Agathe Entanaclaz, *Les Métamorphoses d'Ulysse. Réécritures de l'Odyssée*, Paris, Flammarion, 2003, p.28.

³ *Ibid*, p.28.

⁴ Charles Baudelaire, *Visions d'Oxford : Le Palimpseste. Les Paradis artificiels : Un mangeur d'opium*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1975, pp.505-506.

Réécriture et intertextualité se conçoivent, en effet, comme une dynamique textuelle, par laquelle l'écriture ou la réécriture produisent des textes nouveaux nourris par des textes antérieurs, qui passent en eux et parlent à travers eux. C'est cet aspect, qui inscrit les œuvres littéraires dans une incessante dynamique, que nous avons retenu et qui a suscité notre intérêt aux dialogues qu'entretiennent les textes de Yasmina Khadra, de Malika Mokeddem et de Salim Bachi avec celui d'Homère et autres.

A propos de la réécriture du mythe, rappelons que la nature même de ce dernier, comme nous allons l'expliquer ci-dessous, explique le fait que celui-ci soit soumis à des réécritures. En effet, le mythe ne vit que d'être transmis : il n'est pas figé dans une version mais se caractérise par la multiplicité des versions qui l'expriment. C'est le cas du mythe d'Ulysse qui a fait l'objet de différentes versions que ce soit chez les auteurs anciens, ceux du Moyen-âge, de la Renaissance ou ceux des temps modernes. L'histoire même de *L'Odyssée* comme *l'Iliade* inscrit la réécriture au cœur de la littérature. L'on va même jusqu'à dire qu'il est incertain qu'Homère ait à lui seul composé ces deux textes. On attribue l'élaboration de ces deux poèmes aux aèdes, poètes itinérants, dont la parole s'est progressivement fixée pour donner lieu à ce qu'advierait l'œuvre d'Homère. *L'Odyssée*, objet sur lequel nous fixons la réécriture des trois romans algériens que nous traitons, se configure comme l'aboutissement d'une constante réélaboration, d'où l'apparition de la réécriture comme pratique littéraire. Ce texte donne lui-même naissance à de nouveaux textes, résultats d'innombrables réécritures venant particulièrement de l'Occident, ainsi que d'autres contrées.

I.1.2 Mythologie, Mythe et littérature

Avant d'entamer l'analyse de notre corpus, nous envisageons, dans cette étape préliminaire se rapportant au premier axe de notre recherche, une présentation sous forme de point de vue théorique de notre principal objet : le mythe qui apparaît comme le centre de notre démarche interprétative. Ce dernier n'est pas seulement sollicité par la recherche érudite car il est sans cesse revisité et utilisé par la littérature. L'œuvre littéraire reste ainsi l'épanouissement du mythe par excellence. Depuis l'Antiquité, il sert de modèle aux êtres humains.

I.1.2.1 Autour de la Mythologie

Du point de vue lexical, le sens étymologique du vocable mythologie nous met face à deux termes complètement opposés. D'une part, *mythos*, qui dénote chez Homère, « récit » ou « histoire », signifiant en grec « *intrigue ou déroulement factuel d'une histoire.* »¹. D'autre part, ce même mot porte la racine grecque *logos* désignant parole ou discours rationnels. Assemblant, ainsi l'univers du merveilleux et de la logique, la mythologie invite un monde du possible dans un monde cartésien.

L'évolution conjointe du sens de : *mythos* et *logos* est à saisir au fil de l'Histoire ancienne. En effet, selon Marie-Catherine Huet-Brichard², jusqu'à l'époque classique, en Grèce, les deux termes n'étaient pas perçus comme des opposés. Tous les deux désignaient plutôt, des récits sacrés où dieux et héros sont mis en scène. C'est à partir du VI^e siècle avant J-C, qu'on les conçoit autrement. Platon en est le précurseur dans l'élaboration de leurs nouvelles acceptions, en les inscrivant dans deux modes de connaissances différents : le discours vrai du philosophe (*logos*) et le discours mensonger de ces poètes que, dans *La République*³, il bannit de la cité. Ainsi : « *Logos est lié au raisonnement philosophique, inductif ou déductif, et à la vérité ; l'autre (mythos) associé à la fiction et à la reconstruction de la réalité selon une perspective qui lui donne sens.* »⁴. Cependant, loin de se délimiter un espace propre à chacun, *logos* et *mythos* constituent leurs identités l'un par rapport à l'autre, parce que le discours tenu par le premier demeure l'instance qui valide toute perspective de sens du second.

Le *logos* acquiert la signification de ce qui est vrai. Le *mythos*, par contre, fini par porter un sens péjoratif, celui de fausseté, mensonge et illusion. Il se limite à « *l'envers, l'autre du discours vrai, du logos.* »⁵

Etant considérées comme fondatrices, qu'il s'agisse de mythologie sumérienne gréco-latine, scandinave, celte, perse ou germanique, une mythologie est

¹ Northrop Frye, « Littérature et mythe », in *Poétique*, N°8, 1971, p. 496.

² *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994

³ *La République* est l'un des ouvrages les plus étendus de Platon. Cicéron le considère comme le premier livre de philosophie politique grecque. La première édition des dialogues réunis de *La République* date de 315 av J-C.

⁴ Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, 2001, p.14

⁵ Jean-Pierre Vernant, « Le Mythe au réfléchi », in *Le Temps de la réflexion*, N°1, Paris, 1980 p. 23

« un ensemble narratif unifié qui représente, par l'étendue de son champ et par sa cohérence interne, un système de pensée original, aussi complexe et rigoureux à sa façon que peut l'être, dans un registre différent, la construction philosophique. »¹.

L'importance de chaque ensemble est liée au lieu d'influence du pays où il se développe. Chaque grande civilisation se bâtit sur une mythologie qui lui est propre. A titre d'exemple : « *La mythologie grecque construit et exprime la relation symbolique au temps et à l'espace de l'Antiquité ; la Bible fonde celle du monde judéo-chrétien ; le Mahabharata celle de la société hindoue.* »². Ces diverses mythologies alimenteront des formes nouvelles : contes, légendes, épopées, etc.

Ainsi, les mythologies forment des ensembles où se déploient le mythique et le littéraire. Elles sont reçues comme vérité sacrée et visent une explication globale de l'homme, de sa place dans l'univers et de son devenir.

Système codifié de mythes, leurs matières premières qui se dotent d'un caractère universel, susceptibles, grâce à leurs charge sémantiques et symboliques, de parler à tout le monde, par-delà temps et espace. Ils s'introduisent dans toutes les cultures et se manifestent dans tous les arts. Les mythologies offrent, donc à la littérature des histoires représentatifs et édifiantes, qui répondent à une multitude de situations singulières.

Au moment où l'écriture et l'oralité circonscrivent leurs champs spécifiques, *mythos* ou récits ancrés dans le passé et la tradition auraient été recueillis dans des mythographies dans le but de conserver ce riche et multiple héritage de la tradition orale. La mythologie se construit, depuis, sur des mythographies, ensemble d'écrits coordonnés et reconstruits, formant une unité qui fait sens.

Ces mythologies peuvent être le produit d'une seule personne, telle que la *Théogonie*³ d'Hésiode qui retravaille le matériau mythique de façon réfléchie pour le doter de significations. Elles peuvent également être l'ouvrage d'une collectivité. A ce propos, Clémence Ramnoux, cite à titre d'exemple, que certaines familles, ayant une fonction

¹ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et Société en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1974, p. 207

² Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, 2001, p.15

³ Œuvre du poète grec 'Hésiode (VIIIe av. J-C). Elle joue un rôle fondateur dans l'élaboration de la mythologie grecque. Le terme « Théogonie » vient du nom *theós* qui signifie « dieu » et du verbe *gennâô* qui signifie « engendrer ». Il s'agit donc d'un récit de l'origine des dieux et de la succession des générations divines.

religieuse ou politique dans la cité, ou faisant partie d'une corporation ou d'une société secrète

« se transmettent de génération en génération un corpus de récits, rédigés vraisemblablement sous la forme de généalogies qui justifient leurs privilèges, en rattachant la lignée à quelque illustre origine ou épisode : mariage entre dieu et homme, naissance miraculeuse, triomphe dans une épreuve de style héroïque ou érotique, ou encore l'un de ces illustres crimes ou malheurs qui attirent sur l'homme l'attention des dieux. »¹.

Les textes de départ sont, certes, des histoires fabuleuses mais associées à d'autres textes. Les deux entités, histoires fabuleuses et textes associés, se constituent dans une structure qui va révéler le pouvoir mythique du texte final ; c'est-à-dire portera une signification pour une communauté ou collectivité donnée. N'est-ce pas déjà l'intrusion de la mythologie dans la littérature ?

En dépit de la diversité des mythologies existantes, la prédominance demeurent celle des mythes gréco-latins. Ces derniers « *tiennent leur universalité de l'hégémonie culturelle de l'Europe, héritière inspirée de ces histoires.* »² Ceux-ci constituent, un des réservoirs de sens les plus importants pour la littérature occidentale et autres. En effet, chaque auteur, selon son impulsion créatrice et les influences de son époque, opère des transpositions des modèles archétypaux initiaux. La pratique de la relecture des mythes, qui date depuis des siècles, confirme la fonction étiologique de ces derniers dans la détermination de l'éternelle quête de la connaissance du monde et de la conduite humaine. Dans cette perspective, la corrélation entre l'apport du mythe dans le domaine littéraire et l'investissement des trois auteurs algériens dans la réécriture d'un mythe grec, nous semble significative. Pourtant, affirmer un lien entre *l'Odyssée* et *Les Sirènes de Bagdad*, *Le chien d'Ulysse* et *N'zid*, ne va pas de soi puisque, à première vue le voyage et les péripéties d'Ulysse semblent exclus de l'intrigue de ces trois romans mettant en scène un jeune irakien, un jeune algérien ou encore une femme nommée Nora. Notre étude tend cependant à démontrer que certains enjeux principaux convergent clairement vers cette fabuleuse épopée. Dispositif immanent et latent structurant chacun des trois romans, le voyage et les péripéties d'Ulysse semblent être au fondement de ces œuvres, à l'origine de l'errance et un retour chez-soi miné par maints obstacles et tentations.

¹ Clémence Ramnoux, « Mythe », in *Encyclopédie Universalis*, pp.1039-1040

² Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p.99

I.1.2.2 Mythe : Quelles définitions ?

S'interroger sur la ou les définitions du mythe c'est se confronter à de nombreuses approches qui ont été élaborées à propos de cet immense *topos*. Le mot mythe, tellement employé à tout propos, se présente comme « *un signifiant flottant* »¹ qui suscite interprétations denses et variées, parfois même équivoques.

Sans prétendre à une quelconque exhaustivité de passer ces définitions en revue, nous aborderons, donc le mythe selon des points de vu différents, dans la mesure où nous considérons ces définitions en tant que marche vers une meilleure compréhension du mythe littéraire issue de l'évolution dynamique du mythe, dont la réécriture donne naissance à la dichotomie mythe-littérature, reflétant des implications philosophiques, idéologiques, psychologiques etc.

A cet effet, le mythe au sens large, nous l'envisageons comme cette « autre », « culture regardée » envers duquel situer ultérieurement notre objet d'étude. Aussi par souci méthodologique, nous ne pouvons aborder le mythe littéraire, que nous entamerons ultérieurement, sans traiter de sa composante première, à savoir le mythe proprement dit.

Vu la malléabilité qui caractérise le mythe, nous mettrons en parallèle quelques définitions qui découlent de domaines divers. Par la suite, nous l'inscrirons, dans ses propres fonctions.

Le mythe selon le sens commun des dictionnaires laisse voir, selon Claude Calame un consensus. Il souligne qu'au niveau de quatre encyclopédies nationales allemande, anglaise, française et italienne, trois constituants sémiologiques sont indiqués dans la définition du mot mythe :

« Aussage, account, histoire ou racconto, le mythe se présente sous les espèces de l'énonciation et du récit. Il met en scène dans un temps transcendant des personnages surhumains, tels que les dieux. En conséquence, produit de l'imaginaire, le mythe est dépourvu de valeur de vérité, même si, avec sa valeur volontiers, fondatrice, il fait autorité au sein de la communauté qui l'a produit. »²

¹ Pamela Antonia Genova, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, Indiana, West Lafayette, Purdue University Press, 1995, p. 1

² Claude Calame, « Illusion de la mythologie », in *Nouveaux actes sémiotiques*, N° 12, 1990 [en ligne], Pulim, Université de Limoge. URL : < <http://epublications.unilim.fr/revues/as/60> >, consulté le 18-5-2008.

Ces mêmes traits sont attribués au mythe dans les définitions les plus connues. Le Littré opte pour : « *le mythe est un récit relatif à des temps que l'histoire n'éclaire pas* » Le petit Robert présente le mythe comme étant un « *récit fabuleux, souvent d'origine populaire, qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine.* ». Rappelons à propos de dictionnaires que le vocable mythe fut attesté pour la première fois en 1818 ¹. Puis « *Il apparaît en allemand dans les dernières années du XVIIIème siècle, semble attesté en français dans les toutes premières années du siècle suivant. On ne le rencontre en anglais que vers 1830 ; l'Académie russe l'enregistre en 1847 ; l'Académie espagnole attend 1884 : en 1843 son dictionnaire avait préféré s'en abstenir.* »².

Une fois le mot « mythe » attesté, il restait à trouver un consensus quant au domaine à placer sous son autorité. Les maints usages qui y se sont succédés sont loin de parvenir à homogénéiser le sens que ce mot suscite. Son inscription et sa délimitation varient d'un chercheur à un autre, d'où les diverses acceptions que nous rencontrons, celles d'un Lévi-Strauss, d'un Eliade, d'un Brunel, d'un Barthes, d'un Durand ou d'autres

Historien des religions, Mircea Eliade précise pour sa part, que ce type de récit est ancré dans le domaine sacré :

« Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements (...). Il raconte comment, grâce aux exploits des êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que se soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. »³

De son côté, Gilbert Durand, l'anthropologue propose une définition qui paraît plus élaborée, le considérant lui aussi, comme fondateur :

« Le mythe apparaît comme un récit (discours mythique) mettant en scène des personnages, des situations, des décors généralement non naturels (divins, utopique, surréels etc.) segmentables en séquences ou plus petites unités sémantiques (mythèmes) dans lesquels s'investit obligatoirement une croyance-contrairement à la

¹ Dans son article « *De la fable au mythe* » in *Le Mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel*, éd. Yves Chevrel et Camille Dumoulié, Paris: P.U.F, 2000, pp. de 43 à 55, Jean-Louis Backès explique que bien qu'au Moyen-Âge et à l'époque classique des dérivés du mot « mythe » étaient connus (mythologie et mythographie), le mot lui-même avait disparu pour faire place au latin *fabula*. Or, le mythe existe indépendamment de son sens, alors que la fable vit de sa morale.

² Jean-Louis Backès, « *De la fable au mythe* », in *Le Mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel*, éd. Yves Chevrel et Camille Dumoulié, Paris: P.U.F, 2000, p. 43.

³ Mircea Eliade, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1966, pp.16-17.

fable et au conte- Ce récit met en œuvre une logique qui échappe aux principes classiques de la logique d'identité. »¹

Quant au mythographe Northrop Frye, il conçoit le mythe comme « *mythos, intrigue, récit, ou [...] arrangement séquentiel de mots* »², un récit qui, selon lui, a eu tendance à « *désigner ce qui n'est pas réellement vrai.* »³

Enfin, dans une initiative de rénover épistémologiquement et méthodologiquement le champ d'études des mythes, une autre terminologie se manifeste chez Frédéric Monneyron et Joël Thomas, qui préfèrent parler de « *constellation mythique* » au lieu de mythe de par sa capacité de s'intégrer à des systèmes. Il s'agit d' « *unités de bases signifiantes sans cesse regroupées dans des combinatoires et des réorganisations différentes.* »⁴

Partant d'un ensemble de définitions proches de celles que nous venons d'évoquer, Alain Deremetz nous livre une succincte synthèse, se rattachant aux modes d'approche que suscite le mythe dans plusieurs études. Il en constate que :

« les unes considèrent le mythe au niveau rhétorico-énonciatif en l'interprétant comme un mode de production symbolique, relatif à une certaine manière de penser le cosmos ou aux structures immanentes de l'entendement humain, et dont l'origine est à rechercher du côté d'une psyché individuelle en cours de constitution ou d'un inconscient collectif où se reflètent les structures sociales propres aux peuples sans écriture. D'autres le définissent comme une structure sémiotique particulière, de type narratif ou iconique, représentant des actants d'un certain type engagés dans des programmes d'action eux-mêmes spécifiques ; elles lui attribuent une morphologie et une syntaxe reconnaissables, de caractère universel, qu'elles décrivent en termes de fonctions ou de schème actanciel. Les dernières, enfin, le considèrent sur un plan herméneutico-réceptif comme un système de valeurs, élaboré par un certain type de savoir, et qu'il convient de décrire dans ses effets, sur le plan des croyances qu'il engage ou des conduites qu'il détermine. »⁵

Alain Deremetz met, ainsi, l'accent sur des présupposées que véhiculent implicitement les définitions du mythe dans leurs variations.

¹ Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p.64.

² Frye Northrop, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*. Trad. de l'anglais par Cl. Malamoud. Coll. « Poétique ». Paris, Seuil, 1984, p. 75.

³ *Ibid.*

⁴ Frédéric Monneyron et Joël Thomas. *Mythes et littérature*. Coll. « Que sais-je? », N°3645. Paris, P.U.F, 2002, p.93

⁵ Alain Deremetz, « Petite histoire des définitions du mythe: un concept ou un nom? », in *Mythe et création*, éd. Pierre Cazier, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 32

Dans son *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel, à son tour, puise dans les définitions, que les uns et les autres donnent du mythe. Il en relève les différents emplois du mot mythe selon des options méthodologiques¹ :

Envisagé par les ethnologues, le mythe se configure comme une histoire véridique et sacrée, dont déroulement coïncide avec celui du commencement des temps. En termes de mythe primitif, il fonctionne comme un modèle de comportement pour tout être humain, englobant ainsi les récits des origines, de religion et de justification des us et des coutumes.

Du point de vue des sociologues et des politologues, Brunel relève que le mythe s'inscrit dans une croyance collective à la fois symbolique et dynamique qui revêt la forme d'une image devenant un langage particulier et facteur nécessaire à la cohésion sociale. A ce propos, Michel Maffesoli², précise que la dimension mythique participe à l'acte fondateur d'une société, en contribuant à rendre une idée dynamique, à magnifier les enthousiasmes et en favorisant la création des projets et leurs réalisations ; contrairement à l'idéologie qui est éphémère, donc finit par disparaître parce qu'elle n'a de destinataire qu'une communauté restreinte. En politique, afin de pouvoir motiver, convaincre, éblouir et illusionner, le recours aux mythes fondés sur l'interpénétration des consciences est d'une extrême importance.

Approché également par les psychologues, le mythe exprime des pulsions inavouables inhibées par le surmoi. On le définit aussi comme procédé symbolique de transgression des tabous.

I.1.2.3 Les Fonction du mythe

Dans une perspective fonctionnelle, Pierre Brunel interprète les constituants sémiques du mythe en les traduisant par trois fonctions principales. D'abord, le mythe raconte, ensuite, il explique et enfin, il révèle. Ces trois verbes qui animent le mythe nécessite une explication afin d'aboutir à une interprétation cohérente du mythe.

Le mythe est donc, d'abord, un ensemble narratif animé par un dynamisme du récit mythique. Cet ensemble narratif à caractère fondateur des valeurs d'un groupe, est

¹ Voir à ce propos, Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, pp. 236-237

² Voir « Mythe, quotidien et épistémologie », in *Le Mythe et le Mythique*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1987, pp. 91-101

imprégné du sacré et du surnaturel. Pierre Brunel reprend à cet effet la définition génétique du mythe proposé par Gilbert Durand : « *Nous entendrons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit.* »¹. Ce discours mythique se distingue par sa polysémie grâce à sa contenance d'un système de signes actifs, lui permettant d'échapper à toute réduction sémantique et interprétative. Pouvant ainsi se charger de significations abstraites qui s'inscrivent dans un constant mouvement. Significations qui se transforment et se renouvellent de lecture en lecture, de contexte en contexte, de culture en culture et de réécriture en réécriture. Le mythe raconte et devient plurivoque dans sa narration, sa polyphonie le maintient présent dans tous les temps, ce qui éveillera continuellement la puissance et la potentialité créatrice du ou des lecteurs. La plurivocité du mythe fait de lui un

« Signifiant polyvalent et plastique, disant ce qu'il dit et autre chose, se situant toujours sur plusieurs niveaux en même temps, le mythe renferme le mystère et toutes les puissances du langage ; emprunté ou inventé, il réanime les archétypes les plus profonds. »²

Les signes ne cessent et ne cesseront de circuler au sein de ce référent pluriel qu'est le mythe.

La deuxième fonction du mythe, celle d'expliquer incarne sa nature didactique qui par sa forme simple constituée par la combinaison d'une question et d'une réponse, se rattache aux sujets de la création et l'évolution des phénomènes naturels, cosmiques et psychologique. Le mythe par sa fonction étimologique assouvit la curiosité de l'homme par rapport aux origines et au commencement de l'univers dans lequel il existe. L'explication causale associée à une charge poétique donnent lieu à des histoires fabuleuses et mystérieuses qui fournissent des réponses à l'esprit humain qui aspire et exige que tout s'organise selon un ordre.

Enfin, la troisième fonction du mythe qui est la révélation, nous renvoie à son statut ontologique. Pierre Brunel rattache cette dernière à la révélation de Dieu. Reprenant ainsi la conception du mythe chez Mircea Eliade que nous avons cité ci-dessus.

¹ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Op. Cit., p.64

² Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1998 p.152

D'après Eliade, le mythe réactive un événement fondamental. Cet événement primordial originel et sacré se réactualise dans le présent et permet de retrouver dans les gestes fondateurs des dieux des modèles exemplaires des activités et des comportements humains de tous temps. Il maintient le principe divin qui les anime en dépit de la particularité de leurs contextes. Eliade soutient aussi que c'est grâce à la révélation du mythe que le sacré renaît et se maintient dans notre monde, que se font connaître les débuts mystérieux et religieux des événements actuellement quotidiens : « *Le mythe décrit les diverses et parfois dramatiques irruptions du sacré dans le monde.* »¹. De ces propos, la révélation comme fonction du mythe se présente comme un récit fabuleux qui rend perceptible et exprime fondamentalement la puissance et le pouvoir divins. Ainsi la parole de Dieu, ou des dieux enfouie dans des mythes anciens ferait l'objet de la recherche et de la découverte du message crypté depuis l'ère de tout commencement au sein du contemporain. Par le moyen de ce détour, le mythe participe à une révélation.

Néanmoins, en dépit que nombreux sont les mythologues qui adhèrent à cette conception que la fonction révélatrice du mythe tend vers la parole de Dieu ou des dieux, d'autres penseurs, entre autres, Claude Lévi-Strauss, voit que l'importance de la fonction du mythe comme révélation est loin d'exister dans le langage divin. Il attribue au mythe l'importance essentielle de la culture qui englobe tout récit mythique, affirmant que

« Les mythes n'ont pas d'auteurs ; dès l'instant qu'ils sont perçus comme mythes, et quelle ait été leur origine réelle, ils n'existent qu'incarnés dans une tradition. Quand un mythe est raconté, des auditeurs individuels reçoivent un message qui ne vient, à proprement parler, de nulle part ; c'est la raison pour laquelle on lui assigne une origine surnaturelle. »²

Claude Lévi-Strauss, la puissance du mythe ne réside pas dans la parole divine. Ce dernier l'a déplacé vers la lecture même du mythe. Seul l'homme est celui qui amène à la mythologie son contexte culturel et personnel ; seul l'homme est capable de rendre le mythe présent dans un cadre humain. Lévi-Strauss accorde ainsi la force dynamique du mythe à la forme du récit lu et à sa capacité structurante que sous-tendent *les mythèmes* : unités constitutives du mythe qui permettent de le restructurer. A la lecture d'un mythe, l'homme intercepte dans le système sémiotique de ce dernier, des relations qui

¹ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 2008, p.84

² Claude Lévi-Strauss, *Mythologies 1 : Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p.26

s'établissent. Il en répond par la suite à la nature dynamique du mythe en la rétablissant, la modifiant et l'appliquant à sa propre situation.

C'est cette fonction du mythe comme révélateur que nous comptons faire apparaître dans les trois romans algériens, sur lesquels nous travaillons. Parce que si le mythe révèle le sacré, le mythe littéraire auquel il se rattache, lui aussi fournit une réponse dotée d'un aspect singulier aux effets multiples. Sachant aussi que le mythe littéraire se situe à la lisière d'un pôle individuel, celui de l'écrivain et d'un pôle collectif, celui des archétypes. Nous voudrions, à cet effet, mettre la lumière sur la réécriture du mythe d'Ulysse chez les trois auteurs, dans une époque qui n'est pas la sienne, mais qui se révèle apte à exprimer au mieux des sujets propres à eux et où se lisent leurs productions et leurs choix.

Les mythologues traditionnels et les structuralistes semblent s'entendre sur la fonction du mythe comme révélateur. L'être humain en demeure le récepteur de ce que révèle le mythe. L'importance de la structure narrative ne doit en aucun cas à perdre de vue le sens du récit mythique, qui lui aussi est d'une importance à prendre en considération car

« Le mythe ne saurait se réduire à un code déchiffrable à travers les seules structures formelles du récit, mais il implique du sens. Il est porteur d'un signifié. Le propre du mythe est de véhiculer un contenu de signification, de traduire des relations et des structures sémantiques. »¹

Ce sont des noyaux d'une certaine vérité universelle que le mythe révèle. Vérités ayant la capacité de garder à travers le temps, de signifier un événement, une situation ou un message se trouvant dans un cadre culturel donné. Si contradictoire que cela puisse apparaître, le mythe ne dissimule rien, sa fonction est de déformer, non de faire disparaître. Cela dit, le mythe se définit par sa propre plénitude, par son identité multiple et par son aptitude de représenter une vérité.

I.1.2.4 Palingénésie du mythe

Le terme *palingénésie*² est propre à la démarche de Pierre Albouy. Ce terme, désigne en grec une renaissance et une métamorphose pour qualifier le dynamisme et le renouvellement du mythe dû à ses diverses et inépuisables significations symboliques. A

¹ Marc Eigeldinger, *Lumières du mythe*, Paris, P.U.F, 1983, p. 9

² Pierre Albouy *Op. Cit.*, p. 12.

chacune de ses réécritures, le mythe se voit doté d'autres signifiés rajoutés à la référence empruntée, créant de nouveaux mythes en retour.

Considéré comme le récit des commencements, le mythe devient un creuset de paroles où se réfugie l'humanité pour en puiser des significations nouvelles. Il stimule l'imagination créatrice des auteurs, ce qui fait persister son mouvement et leur sert de cadre institutionnel dans lequel, les écrivains sondent et créent leurs propres valeurs.

Telle une source qui ne tarit guère d'images, d'archétypes et de symboles, mais non plus de textes divers, qu'ils soient narratifs ou poétiques ; le mythe ne cesse depuis le moyen âge de se proclamer comme substrat et matrice originelle de la littérature. Sa puissance réside dans sa capacité de servir dans ses représentations, ses inspirations et ses transpositions qui dépassent à des années lumière la croyance qu'il établit et affirme. Cet au-delà devient alors, sans cesse, lieu d'exploration où activent des écrivains d'horizons divers. Ces écrivains qui par leurs écritures/réécritures savent lui ôter son habit traditionnel, celui d'une simple croyance d'un groupe ou celui de Catharsis par laquelle se libéraient les affects dans les tragédies grecques.

La variation du mythe qui lui impose parfois des infléchissements et des mutations, lui confèrent tout de même sa richesse, son dynamisme et sa pérennité. Par le jeu des inventions, des ajouts, des mutations, voire des renversements, le mythe s'adapte aux différents contextes. Ce qu'approuve Mircea Eliade : "*Le symbole, le mythe appartiennent à la substance même de la vie spirituelle, (...) on peut les camoufler, les mutiler, les dégrader, mais (...) on les extirpera jamais.*"¹. Ayant fait l'objet d'étude, dans un premier temps, des folkloristes, des anthropologues, des historiens de religions et des sociologues, le mythe devient une matière mise en texte que la littérature ne cesse de le reprendre et surtout de le ressusciter. De plus, il semble que, tant que sera respecté la présence de mythèmes et d'invariants, éléments constitutifs fondamentaux et identificateurs du récit, le mythe persistera et subsistera.

Cette subsistance qui donne permanence au mythe est, étroitement liée aux multiples variations qu'il subit, tout en s'adaptant aux différents contextes spatiotemporels dans lesquels la reprise du mythe a lieu. Selon Gérard Genette, cette reprise dans le sens de

¹ Mircea, Eliade, *Images et symboles*, Gallimard, Paris, 1952, en quatrième de couverture, cité par Antoine Sirois, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, 1992, p.154.

réécriture est dite dérivation ou hypertextualité qui se présente comme un vaste réseau fait de reprise et de variations. Ces variations résultent de la dynamique interférence entre le discours mythique et littéraire. Des deux types majeurs de dérivation hypertextuelle qui permettent d'effectuer des variations sur la matière elle-même. Genette cite *l'imitation* qui implique une conformité au mythe originel, en se rapprochant autant que possible du texte source. Ce rapprochement pourrait être dans le but de reconnaître l'autorité de ce texte ou de s'en moquer. A ce niveau, le mythe peut faire l'objet de l'un des cas de l'imitation : d'un *pastiche*, d'une *charge*, ou d'une *forgerie*. Concernant le deuxième type de dérivation qu'est la *transformation*, ce type, même supposant une part d'imitation, se démarque en même temps par une distance vis-à-vis du texte initial, impliquant une rupture pour imposer sa différence ou sa singularité. La *transformation* s'opère à travers la *parodie*, le *travestissement* et la *transposition*. Ce sont ces types de dérivations qui démultiplient les variations du mythe et le font subsister dans de nouvelles formes et dans de nouvelles manières de dire le monde.

Nous considérons d'emblée que, la réécriture du mythe d'Ulysse que nous étudions dans notre corpus composé de trois romans algériens, relève d'une variation de ce mythe par le truchement du deuxième type de dérivation hypertextuelle que nous venons de citer, et plus précisément du cas de transposition que Genette définit de « *transformation sérieuse* »¹ qui appelle des variations d'ordre formel et thématique à travers lesquelles s'investissent des significations et des effets nouveaux.

Notre étude apporte, en outre, un éclairage ² sur la permanence du mythe d'Ulysse, dans la littérature des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, qui n'a pas cessé d'interpeler des auteurs de différents horizons. Nous illustrerons cette permanence par une approche diachronique de quelques œuvres. Une vitalité que nous allons aussi mesurer au sein de notre corpus.

A cet effet, ayant comme rôle prépondérant de servir comme véhicule au mythe, la littérature ne se limite pas à cette unique fonction, car elle remplit pleinement celle d'être authentiquement créatrice par sa capacité d'ajouter aux mythes primitifs des significations nouvelles. D'où l'utilité d'aborder les liens de complicité de ce tandem : le mythe et la littérature.

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Op. Cit., p. 291

² Cf. Chapitre VI.1.1.3 Un retour à l'épreuve du temps et de l'exil intérieur, p, 287.

I.1.2.5 Dyade Mythe – Littérature

Un lien dialectique s'institue donc entre le mythe et son exploitation littéraire. La production littéraire représente un des champs privilégiés de la mise et remise en scène du mythe qui devient plus d'un symbole en vertu de sa dimension expressive une fois transposé dans le domaine littéraire. Cependant la réécriture d'un mythe impose la prise en compte de la qualité de l'expression formelle et la personnalité de l'auteur, son initiative à introduire des transformations.

De même, Claude Lévi-Strauss précise que les versions du mythe n'ont pas la même importance en littérature.¹ Certains seront plus sollicités quant à la signification du schéma ancien par rapport au thème visé dans le temps actuel. Le mythe résulte d'une relation entre l'écrivain, son époque et son publique. Un écrivain exprime son expérience ou ses convictions à travers des images symboliques pouvant être autant d'indices de réactualisation d'un mythe ambiant.

I.1.2.5.1 A la recherche du mythe littéraire

Les mythes par leurs vitalités et par leurs permanences continuent d'inspirer écrivains des quatre coins du monde. Insaisissables et difficiles à définir, ils demeurent, non seulement présents, mais surtout actifs dans maints textes littéraires transcendant, superbement, espaces et temps divers.

Le rapport entre mythe et littérature s'impose par conséquent, et nous pousse à suivre de plus près les études entreprises par des spécialistes du mythe qui ont traité les facteurs et les circonstances qui déterminent cette relation profonde.

André Jollès (1874-1946) est l'un des premiers pionniers dans ce type d'étude, qui définit le mythe comme une forme simple, antérieure au langage écrit, tout en étant capable de s'actualiser par lui et par le texte littéraire. Il insiste sur une sorte de puissance agissante du mythe qui est à l'origine de tout œuvre littéraire qui l'inclut.

¹ Voir Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

A partir de cette perspective, la continuité entre mythe et littérature se précise de plus en plus pour aboutir à l'élaboration de l'idée de mythe littéraire.

Au terme des années trente, Denis de Rougemont signale qu'en reprenant un mythe, étant un récit authentique sacré, la littérature lui fait subir, sa première dégradation, mais devient paradoxalement, support de sa récupération et sa plénitude définitive parce que « *Lorsque les mythes perdent leur caractère ésotérique et leur fonction sacrée, ils se résolvent en littérature* ». ¹

Au cours des années soixante, Gilbert Durand fondateur d'une nouvelle tendance critique à savoir la mythocritique, renforce le statut de littérature comme étant le creuset de toute manifestation mythique préconise que « *La littérature, et spécialement le récit romanesque est un département du mythe* ». ² Toutefois, il approuve l'existence d'une capacité propre au texte littéraire faisant acte de restauration et d'instauration de réalités constitutives d'un mythe spécifique.

Dumézil aussi évoque une distinction significative entre le mythe et ce qui soutient sa carrière littéraire. Il estime que « *Certes, dans ces sociétés archaïques, la mythologie était forte importante et c'est surtout de textes mythologiques que l'on dispose. Mais le mythe ne se laisse pas comprendre si on le coupe de la vie des hommes qui les racontent. Bien qu'appelés tôt ou tard - très tôt, parfois, comme en Grèce - à une carrière littéraire propre, ils ne sont pas des inventions dramatiques ou lyriques gratuites, sans rapport avec l'organisation sociale ou politique* » ³

Claude Lévi-Strauss, quant à lui, manifeste un avis radical, en considérant la littérature comme lieu de dégradation du mythe, lieu du « *dernier murmure de la structure expirante* » ⁴ où ne subsiste que des fragments isolés. De plus, il désapprouve le roman disant à son encontre que :

« non seulement, il est né de l'exténuation du mythe, mais il se réduit à une poursuite exténuante de la structure en deçà d'un devenir qu'il épique au plus près sans pouvoir retrouver dedans ou dehors le secret d'une fraîcheur ancienne, sauf peut être en quelque

¹ Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon 1956, p. 203.

² Gilbert Durand, *Le décor mythique de la chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1983, p. 12

³ Georges Dumézil, *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, 1968, p.10

⁴ Claude Lévi-Strauss, *L'Origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968, pp 105-106

refuge où la création mythique reste encore vigoureuse, mais alors et contrairement au roman, à son insu ». ¹

Le roman ou la littérature sont non seulement un département du mythe, mais une distorsion de celui-ci parce que leurs lectures se font en dehors des normes de la pensée mythique.

Jusqu'aux alentours des années soixante, on envisageait la relation mythe et littérature au désavantage de la littérature. Tenue comme responsable de l'éloignement, de la dégradation et de la désacralisation du mythe, la raison incomberait peut-être à la conception du mythe dominante, prônée par les ethnologues, sociologues et historiens des religions, le désignant comme « *tradition sacrée, révélation primordiale, modèle exemplaire* » ² Le mythe demeure à l'origine de la littérature ; à l'origine tout d'ailleurs !

A partir des années soixante-dix, la dyade mythe et littérature surpasse cette première période qui a ouvert d'autres horizons dans ce domaine de recherche concernant le mythe, menée par Raymond Trousson. L'étape précédente a tout de même le mérite d'avoir déclenché des réflexions diverses menant à l'élaboration de l'idée du mythe littéraire. Ces réflexions élargissent et développent la recherche axée sur la fonction du mythe en littérature. Par conséquent, il eut un regain d'intérêt envers la littérature qui se voit reconsidérée pour soi-même et non réduite à n'être que source d'informations pour une compréhension meilleure du mythe. Mythe et littérature tendent de plus en plus à se confondre intimement. C'est pour cela qu'à présent, le rapport entre le mythe et la littérature suscite l'intérêt de plusieurs études littéraires.

I.1.2.5.2 La notion de mythe littéraire retrouvée

Les propos prémonitoires de Dumézil, cités ci-dessus, deviennent de plus en plus palpables. Ayant déjà mis l'accent sur l'existence d'un rapport privilégié entre le mythe et la littérature qui conduira le mythe vers une carrière littéraire propre.

Il revient en premier lieu, à Pierre Albouy l'idée d'associer dans un même syntagme les deux mots, jadis ennemis : le mythe et la littérature. L'expression mythe littéraire circonscrit aisément et sans ambiguïté le récit mythique appartenant au domaine

¹ Claude Lévi-Strauss, *L'Origine des manières de table*, Op. Cit., p.106

² Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Op. Cit., p.9

religieux plutôt qu'à celui de la littérature. Il est possible maintenant qu' « *un auteur traite et modifie avec une grande liberté* » ce récit sacré, il peut même le doter de « *significations nouvelles* »¹

En 1984, Philippe Sellier entreprend une nouvelle démarche pour (re) définir la notion de mythe littéraire mettant en exergue la fusion d'un substantif qui englobe deux champs culturels : anthropologie et littérature, et d'un adjectif paraphant la spécificité littéraire. il énumère, par la suite, les six critères qui déterminent le mythe ethno religieux : récit fondateur, anonyme et collectif, tenu pour vrai, remplissant une fonction socioreligieuse, gouverné par la logique de l'imaginaire et caractérisé par de fortes oppositions structurales. Sellier relève ensuite les variantes observables lors du passage du mythe ethno-religieux au mythe littéraire :

« [...] Le mythe littéraire – si nous acceptons provisoirement de supposer tels quelques récits auxquels cette dénomination n'est pas discutée (Antigone, Tristan, Don Juan, Faust)- ne fonde ni instaure plus rien. Les œuvres qui l'illustrent sont d'abord signées par une (ou quelques personnalité) singulière. Evidemment, le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai. Si donc il existe une sagesse du langage, c'est du côté des trois derniers critères qu'une parenté pourrait se révéler entre mythe et mythe littéraire. et de fait – indice encourageant- on ne peut à leur propos répondre aisément par la négative. Logique de l'imaginaire, fermeté de l'organisation structurale, impact social et horizon métaphysique ou religieux de l'existence, voilà quelles questions l'étude du mythe invite à poser au mythe littéraire ».²

Les réflexions et les études visant la détermination du rapport existant entre mythe et littérature, se sont largement accentuées avec l'affirmation des deux tendances critiques, qui se rapportent au mythe, en s'appuyant sur les occurrences mythiques dans les textes littéraires, à savoir la mythocritique, la mythanalyse, deux approches que Gilbert Durand a intégré dans son concept de mythodologie. Ainsi le mythe devient une pièce maîtresse rendant possible la compréhension des textes littéraires.

I.1.2.5.3 La notion du mythe littéraire consolidée

Pierre Brunel élargit la définition du mythe littéraire et aboutit à une classification de ces derniers en les configurant en deux catégories :

¹ Pierre Albouy, *Op. Cit.*, p.12

² Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in *Littérature* N° 55, octobre 1984, pp. 113 -115

« Les mythes littéraires hérités : la littérature intègre en son sein des récits d'origine mythique, récits le plus souvent empruntés, dans les littératures occidentales, à la mythologie grecque et à la Bible (d'Orphée à Electre, de Jonas à Satan) ; les mythes littéraires nouveau-nés tels ces quelques récits littéraires prestigieux auxquels a donné naissance l'Occident moderne/ Tristan et Iseut, Faust, Don Juan »¹

Une fois la définition du mythe littéraire « accouchée », on assiste à une inversion du rapport mythe – littérature. Considérée initialement comme un département du mythe, la littérature devient condition sine qua non quant à l'existence du mythe. C'est au sein de la littérature que le langage mythique trouve sa valeur de forme verbale et peut exprimer une vérité.

La contribution de Pierre Brunel au développement de l'idée du mythe littéraire est vaguement considérable. Depuis ses premières approches, il émet la certitude qu' « *en étudiant certains textes [...] un autre regard pouvait être porté sur eux si on considérait avec attention plus soutenue les éléments mythiques qu'ils contiennent* ». ²

C'est surtout dans la préface de son ouvrage *Dictionnaire des mythes littéraires*, que s'affiche pertinemment sa vision à propos de la relation mythe littérature. Partageant les définitions du mythe littéraire de Albouy et Sellier et partant de la distinction entre mythe proprement dit et mythe littéraire, Brunel se montre plus obstiné dans sa confirmation postulant que « *la littérature est le véritable conservatoire des mythes* », enchaînant ses propos par des interrogations renforçant ce qu'il avait avancé :

« Que saurait-on d'Ulysse sans Homère, d'Antigone sans Sophocle, d'Arjunna sans le Mahabharata ? Il en ait de la recherche pré-littéraire comme de la recherche préhistorique : elle erre. Et comme il faut déjà faire de l'histoire pour appréhender le préhistoire, de même c'est à partir de textes ou de traditions littéraires qu'on avance des hypothèses sur ce qui les a précédés. »³

Le mythe et la littérature sont en effet intimement liés parce que « *le mythe langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte, est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui* ». ⁴Dans le même ordre d'idées, Yves Chevrel

« le mythe pour nous, aujourd'hui, est essentiellement littéraire ou, plus généralement artistique. Sa parole, devenue presque silencieuse dans ce monde déserté par les dieux qu'évoque

¹ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988, p. 13.

² Pierre Brunel, *Mythocritique : Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, p. 11

³ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, *Op. Cit.*, p. 11

⁴ Pierre Brunel, *Mythocritique : Théorie et parcours*, *Op. Cit.*, p.61

Michel Butor, continue cependant à se faire chair en s'inscrivant dans le corps du texte littéraire »¹

Ces classifications et ces constats de spécialistes inscrivent le rapport unissant mythe et littérature dans une nouvelle dynamique de lecture et de recherche. Littérature qui, certes, emprunte, assimile et transforme le mythe. Cependant, ce dernier qu'il soit externe ou interne à son propre espace, elle fait acte de créations, non pas de vaines reproductions. Echappant à se réduire à une simple survivance du mythe ethno-religieux dans le domaine de la littérature, le mythe littéraire s'affirme pleinement comme une nouvelle entité, résultat d'une rencontre entre le mythe ancien et l'écrivain moderne.

En s'appropriant la structure narrative du mythe, l'écrivain puise dans le récit fondateur qui y est dissimulé. Il transforme la matière inhérente au récit et crée son propre récit. A partir de l'histoire originelle, cette création donne lieu à des significations nouvelles et porte sa propre version. Au lieu de reproduire le corpus littéraire préexistant, l'écrivain puise, certes, dans les éléments disparates de l'univers mythique, mais produit un texte nouveau. Cette énergie créatrice est un facteur indispensable à la perpétuation du récit mythique. D'auteur en auteur, cette matière se renouvelle, se perpétue et offre au mythe le privilège de l'immortalité universelle.

Finalement, pour analyser la réécriture du mythe d'Ulysse du point de vue de trois auteurs algériens, il a fallu nous familiariser avec les approches propres à l'étude du mythe et opter pour une méthode.

I.2 Du mythe à sa réécriture : Assises de théories littéraires

Par assises de théories littéraires, nous visons un éclairage essentiellement méthodologique et conceptuel. Nous y explorons des méthodes d'analyses qui se sont consacrées à l'étude des mythes dans la littérature. Il semble donc convenable d'explicitier la mythocritique et la mythanalyse et de les distinguer, puisque les deux approches ont conduit Gilbert Durand à les intégrer à son concept, celui de la mythodologie.

I.2.1 Exploration de la mythocritique

I.2.1 Exploration de la mythocritique

¹ *Le mythe en littérature*, essais offerts à Pierre Brunel à l'occasion de son soixantième anniversaire, Textes réunis par Yves Chevrel et Camille Dumoulié, Puf, pp. 5-6

I.2.1 Exploration de la mythocritique

Gilbert Durand voit qu'en dépit des considérations didactiques qui envisagent le texte comme point de départ des méthodes de mythocritique, et celui de ses contextes sociaux pour des méthodes mythanalytiques, « *Le mot "mythe" qui est à la racine de ces deux concepts méthodologique devrait cependant nous signaler que nous opérons sur la même materia prima.* »¹. Nous associerons, donc, au sein de notre analyse une mythocritique littéraire à une mythanalyse plus sociologique.

Pour ce faire, nous suivrons les travaux de Pierre Brunel, grâce auxquels nous exposerons la méthode à l'origine de notre hypothèse. Puis, par l'intermédiaire des travaux de Gilbert Durand nous serons mieux en mesure de cerner les divers liens qui unissent indéniablement les œuvres littéraires aux mythes, voire la légitimité de notre analyse mythocritique dans le cadre d'un corpus contemporain. Nous comprendrons, en quelque sorte, ce qui lie Homère à Salim Bachi, à Malika Mokeddem, et à Yasmina Khadra ; par conséquent et ce qui joint Ulysse à Hocine, à Nora et au jeune Bedouin malgré les siècles qui les séparent.

Le terme mythocritique revient en premier lieu à l'anthropologue français Gilbert Durand. Créé au début de 1970, cette méthode d'analyse postule l'existence, qu'une entité dynamique, qui est le mythe, susceptible d'être incarné dans une œuvre dont elle contribuera à dévoiler, pour qui sait lire et découvrir le sens profond. Il conçoit cette méthode « *sur le modèle de celui utilisé vingt ans plus tôt par Charles Mauron "psychocritique" (1949), pour signifier l'emploi d'une méthode de critique littéraire ou artistique qui focalise le processus compréhensif sur le récit mythique inhérent, comme Wesensschau², à la signification de tout récit.* »³

Repris par la suite par le comparatiste Pierre Brunel qui considère la mythocritique comme un type de lecture des œuvres. Son approche se résume dans le fait que tout autant que l'émergence et la flexibilité des éléments mythiques qu'on peut découvrir dans une œuvre, le pouvoir d'irradiation du mythe est au cœur de l'investigation critique.

¹ Gilbert Durand, *Introduction à la methodologie : Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, p.160

² Wesensschau est un concept d'Husserl qui signifie une perception purement intuitive.

³ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992, pp.307-308

Dans *Mythocritique. Théorie et Parcours*, Pierre Brunel propose un mode d'analyse littéraire rigoureux et flexible. Il y explicite les fondements de ce mode en précisant que la mythocritique « s'intéressera surtout à l'analogie qui peut exister entre la structure du mythe et la structure du texte »¹. Analogie qui, selon Mircea Eliade, peut exister entre ces deux éléments, mais aussi révèle la prédominance des mythes dans la vie en général. Des mythes qu'on peut dissimuler ou dégrader, mais sans pouvoir les congédier, parce que rappelons-le le texte littéraire aime à ruser avec le mythe.

La mythocritique comme mode d'analyse considérée et justifiée, son concepteur nous met en garde tout de même des risques que tout chercheur courent en appliquant cette méthode d'analyse. Celui se subtiliser devant des textes qui ne la sollicitent pas dans l'immédiat et celui de commettre l'erreur de fantasmer la présence des mythes lorsqu'on les retrace dans une œuvre.

Après avoir présenté la mythocritique tant sur le plan théorique et méthodologique, Pierre Brunel énonce et détaille les lignes directrices de cette méthode. Il rappelle en premier lieu que l'importance d'un mythe dans une œuvre n'est pas à voir dans une présence évidente de ce dernier. Le mythe se révèle seulement par une lecture vigilante et attentive. C'est là d'ailleurs que réside l'intérêt de son étude. A ce propos, dans le cadre de notre thèse, il ne s'agira pas de repérer une pure incarnation de l'ingénieux Ulysse, mais bien de montrer l'analogie qui existerait entre le texte antique et le texte moderne. Nous ciblons extraire l'ossature sémantique commune aux deux œuvres. L'errance et les péripéties d'Ulysse seraient cet archétype latent qui se manifeste dans les trois romans que nous étudions et sur lesquels nous enquêterons.

Passons maintenant à comment procéder afin de faire émerger ce mythe totalement et/ou partiellement, et conséquemment, de nous assurer de sa pertinence dans les trois romans algériens.

Procédant méthodologiquement, Pierre Brunel précise dans le dernier texte de la première section de son ouvrage, que toute approche d'une œuvre littéraire par le biais de la mythocritique peut s'effectuer en trois temps ou étapes. Chaque moment renvoie à des modes distincts d'existence du mythe dans le texte. Distincts, ces trois modes constamment renouvelés, qui se manifestent lors de la lecture, demeurent interreliés.

¹ Pierre Brunel, *Mythocritique : Théorie et parcours*, Op. Cit., p. 67

N'oublions pas de rappeler que la légitimité de ce mode d'analyse nécessite une définition préalable des mythes qui fondent la recherche, ainsi qu'une connaissance suffisamment approfondie de leurs significations et de leurs fonctions initiales. Après l'établissement de cette mise au point, le chercheur passera vers l'étape de « l'émergence » qui se résume en l'apparition d'une occurrence mythique explicite, « *trop clair* »¹ d'un nom propre par exemple, tels que *Médée, Circé, Orphée, Thésée...* Il s'agit généralement des éléments paratextuels et textuels : titres ou noms de personnages ou même certaines épigraphes qui seront à l'origine d'une piste intéressante. Ces éléments peuvent déclencher une interprétation et une signification que sous-tend la connaissance de ce mythe. Émergence est donc, d'abord présence. Cependant, ces occurrences explicites peuvent être absentes, il importe alors de sonder et fouiller le texte qui pourrait contenir des allusions implicites. Le regard et l'attention du chercheur ciblera les faits et les gestes des personnages, ainsi que la chronologie de l'action. Les thèmes récurrents de la mythologie tels que les luttes fratricides, l'inceste, le sacrifice ou la marche inexorable vers le destin peuvent être repérés. Le schéma narratif du mythe commence ainsi à se préciser.

Ceci dit, la tâche du chercheur ne doit pas se limiter à un simple repérage d'une analogie sommaire entre le texte présent et les éléments mythiques. C'est grâce à sa propriété de « flexibilité » que le mythe fixé est appelé à se réitérer et à se renouveler de se faire insuffler un regain de vitalité. La flexibilité, selon Pierre Brunel, signifie « *la souplesse d'adaptation et en même temps la résistance de l'élément mythique dans le texte littéraire, les modulations surtout dont ce texte lui-même est fait* »². Cette propriété lui permet aussi de s'ajuster aux besoins d'une époque, aux exigences scripturales de l'auteur qui le réécrit, et exploite surtout son motif, pour exprimer des thèmes et des préoccupations diverses. Le mythe, hors son contexte premier, subsiste résiste et se plie à l'œuvre dans laquelle il est inséré. Sa flexibilité le rend susceptible de modifications diverses à travers les siècles, d'où l'appréciation de ses variations multiples à propos d'un même thème que le lecteur pourrait, par la suite, confronter. C'est à ce niveau que s'amorce la deuxième étape de l'analyse.

Au-delà d'une simple survivance nostalgique d'un passé irrévocable, la présence d'un élément mythique dans une œuvre littéraire est d'une signification importante. La

¹ Pierre Brunel, *Mythocritique : Théories et parcours*, op.Cit., p.75.

² *Ibid*, p.77.

découverte d'un indice ou d'une piste, si infirme soient-ils devient le noyau duquel se construit l'analyse. Il s'agit là de la troisième étape de la mythocritique que Pierre Brunel appelle « L'irradiation ». Elle s'oppose à toute banalisation de la présence des éléments mythiques dans un texte, et qui les réduirait en de simples traces mythiques. L'élément mythique est le principe même de l'analyse mythocritique, surtout quand ce dernier est mis en valeur par l'auteur lui-même. Par conséquent,

« La présence d'un élément mythique dans un texte sera considéré comme essentiellement signifiant. Bien plus, c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse du texte. L'élément mythique, même s'il est ténu, même s'il est latent doit avoir un pouvoir d'irradiation »¹

C'est cette évocation d'un élément mythique, aussi minimal qu'il soit, qui facilite l'analyse mythocritique. Cette évocation peut éclairer non seulement l'œuvre à l'étude, mais aussi les productions antérieures et ultérieures d'un auteur.

Antoine Sirois résume les trois principes de la mythocritique, élaborés et énoncés par Pierre Brunel, en qualifiant ce mode d'analyse comme une « *enquête sur la présence des mythes dans le texte littéraire, sur les modifications qu'ils y subissent et sur la lumière éclatante ou diffuse qu'ils émettent*16». Mieux, elle a comme objectif d'« attirer l'attention [...] sur le symbole comme mode de connaissance »². Sachant que ce dernier voit que contrairement à la psychocritique qui prône la présence du l'inconscient et examine les aspects, latents du texte, la mythocritique, quant à elle, « s'intéresse aux mythes traditionnels, disons collectifs, qui peuvent sous-tendre un texte, mais que l'auteur, généralement, a utilisés de façon consciente. Ces mythes viennent répondre à des questions fondamentales que se posaient ou se posent les humains. »³

Suite à cet aspect méthodologique, la mythocritique, nous semble appropriée pour l'étude de notre corpus, puisque *Les Sirènes de Bagdad* et *Le chien d'Ulysse* témoignent d'emblée de la première étape, citée par Pierre Brunel, de ce mode d'analyse à savoir « l'émergence ». Les occurrences mythiques explicites *Sirènes* et *Ulysse* s'annoncent déjà dès le seuil des romans de Yasmina Khadra et de Salim Bachi. Quant à *N'zid* de Malika Mokeddem, c'est au niveau de l'incipit que se lit une allusion implicite qui appelle le

¹ Pierre Brunel, *Mythocritique : Théories et parcours*, op.Cit., p.82

² Antoine Sirois, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Op. Cit., p. 8.

³ Antoine Sirois, « La mythocritique: sa pertinence en littérature québécoise ». In *Critique et littérature québécoise. Critique de la littérature/littérature de la critique*, sous la direction d'Annette Hayward et d'Agnès Whitfield, Montréal: Triptyque, 1992, p.350

personnage mythique Ulysse à travers le thème de la conquête de la mer. Ces références séquentielles, évoquant des épisodes de l'épopée d'Homère, offre un premier appui à notre recherche. Toutefois, les trois auteurs ne déploient pas davantage leurs réflexions et laissent à leurs lecteurs la tâche de sonder par eux-mêmes la présence et les significations du mythe d'Ulysse dans leurs récits. Cependant, dans la mesure où nous n'allons pas nous contenter uniquement de relever les occurrences mythiques propres à Ulysse, puisque notre recherche se voudrait plus approfondie et tend vers l'interprétation de l'ambition symbolique que chacun des trois auteurs accorde à ce mythe, le recours méthode de Pierre Brunel ne peut à elle seule nous y conduire. Comme, en filigrane de la réécriture du mythe d'Ulysse dans les trois romans que nous étudions, se lisent des événements sociaux, et dans le but de cerner davantage la fonction du mythe réécrit et de prouver la mise en relation de ce mythe avec l'œuvre qui le sous-tend, nous ferons donc appel à la démarche de la mythanalyse qui constitue une approche pertinente, puisqu'elle prend en compte à la fois la littérature et la société.

I.2.2 La mythanalyse

La méthanalyse, élaborée en premier lieu par Denis de Rougement¹, mais dans un sens très différent², est développée et mise en forme définitive plus tard grâce aux travaux de Marc Eigeldinger, qui s'oppose à la réduction du mythe à sa fonction religieuse et sociologique parce que « *Le mythe littéraire est un langage spécifique et, en tant que tel, il peut faire l'objet d'une approche ou d'une mythanalyse.* »³, et Gilbert Durant qui met au point cette méthode d'analyse se basant sur le mythe. Cet outil analytique se charge d'élargir les résultats obtenus grâce à la mythocritique visant l'étude de la société contemporaine. Gilbert Durand en donne plus de précisions à ce propos. Il suggère que :

« La mythanalyse peut ainsi procéder de deux façons : soit qu'elle prolonge naturellement la mythocritique, et cette voie est plutôt suivie par les littéraires formés à l'analyse des textes, soit – et c'est la voie philosophique- qu'elle parte des séquences et des myèmes d'un mythe bien établi, et qu'elle en lise les résonnances dans telle société ou dans tel moment historique. Sans jamais perdre de vue, toutefois, que toute société est modelée par une topique systémique et que l'âme d'un groupe (peuple, ethnie, nation ou tribu...) est toujours plus ou moins "tigrée" »⁴.

¹ Pierre Brunel y insiste obstinément dans *Mythocritique : Théories et parcours*, Paris, PUF, 1992.

² Cf, La mythanalyse selon Denis de Rougement, *Mythocritique : Théories et parcours*, Paris, PUF, 1992, pp.39-46

³ Marc Eigeldinger, *Lumières du mythe, Op. Cit.*, p.7

⁴ Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie : Mythes et sociétés, Op. Cit.*, p. 216.

Pour ce dernier, la mythanalyse nous permet d'examiner et d'élucider comment au sein d'un lieu et d'un contexte historique précis, une période culturelle est tributaire, dans ses productions artistiques diverses, d'un mythe ou d'une figure mythique.

Nous tenons à souligner d'emblée que nous procéderons à la mythanalyse, comme prolongement de la mythocritique, visant une étude plus contextuelle et à des constats sociaux que génère la réécriture du mythe d'Ulysse chez les trois auteurs que nous étudions.

Considérant le vaste champ d'études de la mythanalyse, Gilbert Durand fait remarquer que cette dernière « *laisse entrevoir une perspective plus ambitieuse [que la mythocritique] qui voudrait déchiffrer de larges orientations mythiques de moments historiques et culturels collectifs.* »¹. Partant de ses travaux, Frédéric Monneyron et Joël Thomas reprennent la théorie de Gilbert Durand et affirment que « *La mythanalyse permet, en les comparant, d'élargir les conclusions obtenues dans le cadre de la mythocritique* »². Ce glissement entre les deux approches laisse voir le déplacement de l'analyse des occurrences mythiques du texte vers contexte.

De même, Pierre Brunel confirme que l'objet d'étude de la mythanalyse est binaire : il est question d'une « *investigation de la littérature* » et « *de l'étude de la société contemporaine* »³. Ce dernier aspect semble donc englober l'une des tâches propres à la méthodologie de Gilbert Durand, que nous avons définie précédemment.

Enfin, pour Marie-Miguet Ollagnier, « *pratiquer une mythanalyse, c'est donc confronter l'histoire du temps des origines à laquelle le texte fait une fugitive allusion, et celle de la nouvelle fiction.* »⁴. Cette confrontation cible beaucoup plus l'examen du contenu latent d'une œuvre, que sous-tend le mythe réécrit, plus important que le contenu explicite. Elle conclut que la mythanalyse s'identifie à la psychanalyse, qui elle aussi instaure un dialogue, non pas avec un patient, mais « *avec un texte qui livre certains de ses plaisirs les plus archaïques, les plus enfouis derrière une apparence moderne* »⁵.

¹ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Op. Cit., p. 13

² Frédéric Monneyron et Thomas Joël, *Mythes et littérature*, Op. Cit., p. 83

³ Pierre Brunel, *Mythocritique : Théories et parcours*, Op. Cit., p. 40.

⁴ Miguet- Marie Ollagnier, *Mythanalyses*. Paris: Les Belles Lettres Coll. « Annales littéraires de l'Université de Besançon », 1992, p.13

⁵ *Ibid*, p.15

A la suite de ces pratiques de la démarche analytique de la mythanalyse que nous venons de citer, nous pensons que ces dernières seraient en mesure de guider notre analyse fondée sur certains archétypes et réseaux mythiques dans les trois œuvres que nous étudions, dans lesquelles nous constatons l'aspect latent du mythe d'Ulysse est pertinent pour l'analyse des trois romans qui l'intègrent.

L'étude des mythes se résume, enfin, dans le concept de Gilbert Durand nommé mythodologie qui bannit toute frontière entre la critique littéraire et l'analyse socioculturelle et historique. Il associe ainsi deux secteurs d'investigation à savoir, mythocritique et mythanalyse où la fonction de la première est de « fouiller », et la deuxième tend vers l'élargissement des découvertes de la mythocritique. Suite à toutes ces considérations théoriques, notre démarche de lecture sera donc mythodologique, car ne saurait se limiter uniquement à l'une des deux méthodes citées. Nous aurons besoin de faire recours à la mythocritique, puisqu'il est évident qu'au même titre que le contexte socioculturel contribue à une création particulière, et à la mythanalyse, vu que les œuvres littéraires constituent une partie prenante dans l'analyse des données socioculturelles.

Nous projetons, dans les chapitres III, IV et V, de cerner, dans les trois romans algériens écrits durant la même période (intervalle de six ans : 2001-2006), ce qui a servi de schéma dynamique convergeant vers un processus de cristallisation du mythe d'Ulysse comme figure signifiante. Cette étude nous permettra aussi de jauger le rapport de force qui lie un texte moderne à ses prédécesseurs antiques, en termes de fidélité-infidélité, rapport que Marguerite Yourcenar exprime en termes d' « *admirable chèque en blanc sur lequel chaque poète, à tour de rôle, peut se permettre d'inscrire le chiffre qui lui convient* »¹

Partant de ces considérations théoriques, nous essayerons ultérieurement de cerner des indices repérables traduisant la réécriture du mythe d'Ulysse, d'examiner les stratégies déployées par les trois auteurs algériens qui manifestent leurs proximités scripturales et thématiques avec le protagoniste de *l'Odyssee*, et enfin d'en dégager des faits de la société contemporaine.

¹ Marguerite Yourcenar, *Théâtre II*, Paris Gallimard, 1971, p. 19

I.3 Ulysse : d'Homère aux premières imitations

Sachant que la conservation d'un scénario et sa transformation sont deux processus qui interviennent dans un mouvement d'interdépendance et de complémentarité dans l'étude d'un mythe littéraire, nous allons donc entreprendre un rappel du récit mythique d'Ulysse, car notre démarche mythocritique comparatiste s'appuie d'abord sur une tentative d'identification du récit référence afin de mettre la lumière sur les invariants, caractéristiques propres au mythe d'Ulysse. Ce sont ces dernières qui nous permettraient de dégager une sorte de scénario originel, ou selon la terminologie de Gilbert Durand « un scénario mythique ». Celui d'Ulysse est le suivant : -Ulysse, puni par les dieux, perd son pays, sa famille les éléments de son identités. – Ulysse, grâce à sa ruse, son endurance et à des auxiliaires magiques, affronte plusieurs obstacles et épreuves. – Ulysse, grâce à sa combativité et l'évocation de son passé, retrouve son pays et sa famille.

Comme nous venons de le signaler précédemment, la mise en application de la mythocritique nécessite l'établissement, au préalable, d'une mise au point à propos du mythe ciblé et de ses significations. Avant de passer à l'interprétation du corpus de la présente étude, nous allons tracer le portrait d'Ulysse tel que la mythologie grecque, puis les premières imitations de *L'Odyssee* l'avaient conçu.

I.3.1 Ulysse, personnage dans *l'Odyssee*¹

L'Odyssee ne peut être citée ou abordée sans la mettre en relation avec l'autre chant d'Homère, *l'Iliade* ; deux épopées qui se distinguent par un contexte fort différent. Dans *l'Iliade*, prédomine le sujet de la guerre nourrie par les conflits et des héros qui s'opposent. Ce récit se clôt à la fin de la guerre de Troie, et de la prise de la ville par les Grecs. *L'Odyssee*, qui en est la suite, relate le retour vers sa patrie d'un des vainqueurs, celui d'Ulysse. Un retour synonyme de périple car Ulysse est confronté durant son voyage qui dure dix ans, aux éléments naturels, aux monstres et aux magiciennes, en réussissant à surmonter une à une toutes les épreuves et finit par rentrer à Ithaque.

« *L'Iliade* est un récit plein de bruit et de fureur. Sans cesse retentissent le fracas du choc des armes, les hués des combattants,

¹ Pour un rappel succinct des épisodes et de *l'Odyssee*, l'annexe en fin de thèse.

le rôle des mourants, ou les cris de triomphe, les insultes et les sarcasmes des vainqueurs. L'épopée illustre avec un réalisme souvent impitoyable la guerre dans sa sauvage absurdité. Mêlée souvent confuse, allégresse de tuer l'ennemi, précision presque chirurgicale des blessures, acharnement sur les dépouilles de l'adversaire, décapitation. Les atrocités ne se comptent pas. »¹

L'Odyssée se lit moins tumultueuse où l'endurance et la ténacité prennent le devant sur la force guerrière. Les aspects fondamentaux du mythe d'Ulysse y sont organisés dans un récit composé de vingt-quatre chants, réparti en trois grands ensembles. La première partie retrace les circonstances qui ont mené Télémaque à la recherche de son père Ulysse. La deuxième se présente au lecteur comme un conte, où il suit le récit du héros qui raconte sa traversée dans un monde magique et mystérieux. Son périple maritime le contraint à errer dans une mer inconnue, où il fait face au Cyclope, monstre à un seul œil, à l'île d'Eole où tous les vents sont enfermés, aux Lestrygons, aux Sirènes, à Charybde et Skylla, sans oublier sa descente aux enfers. La troisième partie, celle du retour relate les dernières épreuves qui le consacrent vainqueur, après avoir éliminé les prétendants de Pénélope, sa femme.

Dans cet œuvre monumentale qu'est *L'Odyssée*, le personnage d'Ulysse est un héros archétypique, un voyageur, malgré lui, qui, en dépit de nombreux obstacles et difficultés, réussit à retourner dans sa terre natale. Même s'il est voyageur malgré lui, il reste le symbole du voyageur par excellence, ayant affronté les dangers lors de sa traversée en mer grâce à sa force, son intelligence et son endurance. Avant d'aborder, les imitations, réécriture qui cherche à se rapprocher autant que possible du texte source, dans le but de se moquer ou, au contraire, de reconnaître son autorité, il serait éclairant de mentionner succinctement certains détails à propos du personnage homérique.

Ulysse de *l'Odyssée* se présente sous le profil d'un personnage évoquant fortement la nécessité d'appartenir à une communauté, à une cité. Contraint de subir un exil et longue période d'errance, il finit par reconquérir sa place au palais d'Ithaque et retrouver son identité. Durant les années d'errance, Ulysse demeure une personnalité complète et intègre à la société. Il vit des difficultés tout en mûrissant et développe à chaque moment de difficulté de nouveaux mécanismes de défense. Ces caractéristiques, que lui octroie Homère dans son épopée, font de lui un héros humain, tellement proche de l'homme quotidien de notre ère !

¹ Etienne Moes, *Le courage chez les grecs, d'Homère à Aristote*, Bruxelles, Ouzia, 1995, p.53

De plus, Ulysse est ce personnage doué de la *métis*, qui désigne en grec une forme très particulière d'intelligence rusée, combinant «*le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, des habiletés diverses, une expérience longuement acquise*». ¹ Nous estimons que c'est autour de cette qualité que se construit le personnage mythique d'Ulysse. Car c'est sa ruse et sa sagacité qui développent en lui une intelligence engagée dans la pratique, affrontée à des obstacles qu'il faut dominer pour obtenir le succès dans les divers domaines de l'action.

Ulysse est doté aussi d'autres traits, à caractère héroïque, tels que force et endurance, très développées parfois même à l'exagération. Par contre, il possède des qualités intellectuelles, capacité narrative, curiosité pour la connaissance. Il est celui qui sait parce qu'il a vu. C'est sa curiosité d'aller au bout de la découverte qui anime le mouvement du récit homérique. Il se lance dans de nouvelles expériences, mais toujours avec prudence, quitte à se montrer dès fois lâche pour exprimer que dès fois l'engagement n'a plus de sens dans la vérité de la vie.

Ulysse est aussi ce *polytropos*, celui qui sait s'adapter à toute situation qui surgit face à lui, en trouvant toujours une manière de faire les choses. Dans chaque situation multiple et changeante, il arrive à se montrer multiple, polyvalent et mobile plus que son adversaire. «*Ulysse incarne la volonté de résistance, la volonté de préserver l'identité d'un projet rationnel, quoique ses passions menacent de le submerger. Il deviendra le modèle de la patience active du héros en proie des malheurs, qui transforment sa faiblesse en force*» ². Efficace au fur et à mesure de ses aventures. La preuve, il a trompé même la mort par son retour.

Les qualités et même les défauts d'Ulysse pourraient faire l'objet d'une étude. Nous en avons seulement essayé de cadrer ce personnage à travers des traits qui lui sont inhérents, afin de rappeler aussi que ces dernières sont ambivalentes par rapport aux exigences littéraires d'une époque à une autre. C'est un fait qui invite dorénavant et déjà aux nouvelles interprétations qu'incarnerait Ulysse dans d'une œuvre à une autre.

¹ Marel Detienne & Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La métis des grecs*, Paris Flammarion 1974, p.10

² Etienne Moes, *Op. Cit.*, p.68

Ce personnage atypique a suscité l'intérêt de plusieurs auteurs dans le passé comme dans le temps présent, faisant de lui une figure mythique ouverte à tant de retraitements et de transformations. Plusieurs écrits réinterrogeaient sur la nature de l'amitié qui le liait à ses compagnons de voyage, sur sa fidélité à sa femme Pénélope, sur les obstacles qui ont entravé sa traversée et son retour, sur le projet même de son retour, etc. Nous aussi, avons été menées à examiner de plus près ce personnage polymorphe au cours de notre étude, en focalisant notre analyse sur les mythèmes qui appellent, réactivent et réactualisent cette figure mythique.

A propos du repérage du mythe d'Ulysse comme mythe organisateur dans les trois romans que nous étudions, nous tenons à préciser que la lecture de ces derniers, le thème mythique commençait à se dévoiler dès l'approche de leurs seuils. *Les Sirènes de Bagdad* et *Le chien d'Ulysse* se présentent comme des titres qui portent explicitement des références mythiques clairement énoncées. Tandis, dans *N'zid* de Malika Mokeddam, des indices avancés par Christiane Chaulet Achour quant à la possibilité d'envisager la présence du mythe d'Ulysse, nous ont été fournis à partir de la quatrième de couverture qui « sensibilise au travail éventuel sur la légende ancienne qui n'est jamais reproduction mais transformations »¹.

I.3.2 Le personnage d'Ulysse chez les auteurs Anciens

En termes d'imitations du mythe d'Ulysse chez les Anciens, la matière est si abondante, et si diffuse, que toute prétention à une exhaustivité, même approximative, devient chimérique. De plus, faire un catalogue détaillé des exploitations de ce mythe pendant les trois mille ans, depuis sa première écriture jusqu'à nos jours, n'est pas le but de cette thèse². Cependant, il est intéressant de savoir que, selon l'époque ou le courant philosophique, le personnage d'Ulysse subit, à la guise des auteurs, maintes métamorphoses, allant d'un homme cruel et cynique, à un saint, une victime des circonstances. Le mythe d'Ulysse a tellement été réécrit, qu'on se demande aujourd'hui sur

¹ Christiane-Chaulet Achour, « Présence des mythes dans la littérature contemporaine, les mythes contre les fissures de Babel : une autre circulation de la communication humaine », in, www.u-ergy.fr/img/doc, consulté le 26 mai 2011.

² Pour une vision intégrée de ce sujet, voir l'œuvre de Corinne Jouanno, *Ulysse. Odyssée d'un personnage d'Homère à Joyce*, Paris, Ellipses, 2013.

l'origine ou le commencement de ses premières traces. C'est ce que nous allons essayer de faire à travers les analyses suivantes.

Le retraitement du mythe d'Ulysse se manifeste dans la poésie épique et lyrique. Nous pourrions dire que la contribution des auteurs gréco-latins, par leurs œuvres, ont favorisé une large (re) élaboration de ce mythe. Ces auteurs nous ont offerts ainsi des perspectives intéressantes de lecture, en focalisant chacun son texte sur un épisode ou un aspect du personnage homérique.

I.3.3 Ulysse en parangon de perfide

L'un des sujets qui a subi une variété d'interprétations, chez les auteurs Anciens, est celui de la fin de la vie d'Ulysse. Une question que la fin de *L'Odyssée* a laissée ouverte ; précisément au niveau du chant XI, lorsque le devin Tirésias énonce sa prophétie à Ulysse sur la suite de ses aventures. Après l'avoir informé de toutes les épreuves et les dangers qui vont entraver son retour, tout en lui prodiguant conseils et moyens d'y échapper, le devin s'adressant à Ulysse lors de sa descente aux enfers, lui annonce :

« [...] ; tu reviendrais ensuite offrir en ton logis la complète série des saintes hécatombes à tous les Immortels, maîtres des champs du ciel ; puis la mer t'enverrait¹ la plus douce des morts ; tu ne succomberas qu'à l'heureuse vieillesse, ayant autour de toi des peuples fortunés. »²

Ces vers sont repris, encore une fois, au niveau des vers 281 et 282 du chant XXIII, où Ulysse reprend cette prophétie, en racontant à Pénélope son voyage. Selon, Victor Bérard, c'est dans ce texte, qui sous-tend la prophétie, que la suggestion d'un nouveau départ, d'emblée, se dessine ! Il affirme que « *L'Odyssée ouvre de-ci, de-là des chemins de traverse.* »³, parce que

« Le principal-dans la prophétie de Tirésias (chant XI, vers 100-137), redite par Ulysse à Pénélope- consiste à dénier par avance le caractère conclusif de cet épilogue si controversé, en annonçant que le retour d'Ulysse à Ithaque ne sera que provisoire, qu'il devra

¹ Victor Bérard signale l'ambiguïté de cette expression, qui, en grec, peut signifier que : (mort « venue de la mer » ou « hors mer »). Il précise que, selon certains récits, Ulysse serait mort des suites d'une blessure infligée par une arête de poisson, ou dans un épisode de la *Télégonie* (œuvre de Eugamon de Cyrène, vers le milieu du VI^e siècle), par la lance, garnie d'arêtes de raie, de Télégonos, fils d'Ulysse et de Circée. Cf. introduction, *Odyssée*, traduction de Victor Bérard, p.68.

² *Odyssée*, traduction de Victor Bérard, Chant XI, vers.134-135, p.279

³ Introduction de *Odyssée*, traduction de Victor Bérard, Paris, Le livre de poche, 2009, p.67

repartir pour de nouvelles aventures, jusqu'à sa mort au loin, dans des circonstances assez énigmatiques. »¹

L'importance de ces vers prophétiques, qui reviennent à deux reprises dans le texte homérique, réside dans le double sens qui y est véhiculé dans la version originelle, c'est-à-dire en langue grecque. A ce propos, l'helléniste, Victor Bérard, dont nous utilisons la traduction pour cette étude, signale l'ambiguïté de cette expression, qui, en grec, peut signifier que la mort douce, dont parle Tirésias, « *viendra de loin* » ou sera « *venu de la mer* »². Il précise que, selon certains récits, Ulysse serait mort des suites d'une blessure infligée par une arête de poisson, ou dans un épisode de la *Télégonie* (œuvre de Eugammon de Cyrène, vers le milieu du VI^e siècle), par la lance, garnie d'arêtes de raie, de Télégonos, fils d'Ulysse et de Circée³. Cette question n'est pas parvenue à une résolution définitive. La destinée d'Ulysse demeure ballottée entre les traducteurs du texte ancien en grec moderne du XX^e siècle qui ont opté pour la mort loin de la mer. Tandis que la majorité des traducteurs en français sont pour la mort venant de la mer⁴.

Nous ne voyons l'utilité, ni ne sommes en mesure de trancher entre les deux interprétations, au contraire nous y voyons dans cette différence un clin d'œil malicieux d'Homère qui nous parvient en ce XXI^e siècle ! Parce que nous y voyons réussite d'une grande ouverture de ce sujet. Et En termes de réécritures et de reprises dont le texte homérique a fait objet, n'est-il pas possible que la prophétie de Tirésias, ainsi formulée par Homère, serait une discrète et intentionnelle ouverture que ce dernier a prémédité vers d'autres improbables Odyssées ! Ce sont ces interprétations différentes qui nous intéressent dans cette thèse dans les textes anciens, également chez les contemporains et chez les auteurs algériens que nous aborderons dans les 3^{ème}, 4^{ème} et 5^{ème} chapitres.

Concernant les textes anciens, nous constatons déjà plusieurs variation sur la fin d'Ulysse, de même sur d'autres épisodes de sa vie avant la guerre de Troie ou après. On enregistre une variété considérable dans la suggestion de certains motifs, qui ont ensuite intéressé et influencé les auteurs d'après l'Antiquité. Nous en donnerons uniquement quelques exemples à propos de sa vie amoureuse, ses enfants et son retour.

¹ Introduction de *Odyssée*, traduction de Victor Bérard, *Op. Cit.* p. 67,

² Denis Kohler, « Ulysse », in Pierre Brunel (éd), *Dictionnaire des mythes littéraires*, *Op. Cit.*, p.1371

³ Cf. introduction, *Odyssée*, traduction de Victor Bérard, *Op. Cit.*, p.68.

⁴ Cf. Gabriel Audisio, *Ulysse ou l'intelligence*, Paris, Gallimard, 1946.

La première constatation est de voir que, tout de suite après Homère, les auteurs ont manifesté plutôt une certaine hostilité envers Ulysse. Ils multiplièrent dans leurs récits des épisodes loin d'être flatteurs de sa vie. A titre illustratif dans *Petite Iliade*¹, *Chants Cypriens*², *Ethiopide*³ et *Télégonie* la diffamation d'Ulysse devient courante. Citons par exemple que dans des fragments qui ont été retrouvés de *La Télégonie* d'Eugamon⁴ le Cyrénaïque ou de Cinéthon, on parle d'un autre fils d'Ulysse, Télégone. *La Théogonie* d'Hésiode⁵ mentionne également le fils, autre que Télémaque, d'Ulysse. Cet autre fils seraient issus, lui, et deux autres filles nommée Agrius et Latinus de son amour avec Circé la magicienne. Hésiode parle aussi de deux autres fils, Nausithoos et Nausinoos, fruit de son long séjour avec Nymphé Calypso. Ces épisodes rajoutés ridiculisent et amoindrent l'ampleur du voyage en mer et les malheurs subis par Ulysse, car avoir eu le temps d'avoir tant d'enfants prouve qu'il ne s'est pas gêné à s'amuser dans de telles circonstances ; le personnage paraît alors à ses lecteurs un peu ou très antipathique.

Durant le V^e siècle avant J-C, les drames satiriques n'hésitent pas de présenter Ulysse comme un personnage gourmand et libidineux, à l'image de plusieurs héros, car les exigences de l'époque tendent vers la ridiculisation des héros.

A propos des tragédies, des nombreux auteurs qui s'illustrèrent sur la scène tragique, en composant des textes dans lesquels réapparaît le personnage d'Ulysse, mais

¹ *La Petite Iliade* est une des épopées cycliques les mieux connues : près de trente lignes du texte original ont survécu. D'après Aristote, elle narrait les événements compris entre la mort d'Achille et la chute de Troie

² Les *Chants Cypriens* est le titre d'une épopée perdue de la Grèce antique, que la tradition attribue à Stasinos de Chypre. Elle faisait partie du Cycle troyen, un ensemble d'œuvres qui retraçaient l'histoire de la guerre de Troie. Le poème relate les origines de la guerre de Troie et ses neuf premières années. Seules une cinquantaine de lignes du poème original sont parvenues jusqu'à nous. Le seul résumé complet de l'œuvre dont on dispose provient de la *Chrestomathie* attribuée à Proclo, philosophe du Ve siècle ap. J.-C.

³ L'*Éthiopide* est une épopée perdue de la Grèce antique, attribuée à Arctinos de Milet. Elle faisait partie du Cycle troyen, un ensemble d'œuvres qui retraçaient l'histoire de la guerre de Troie.

L'*Éthiopide* a probablement été composé au VII^e siècle av. J.-C., mais cette date reste incertaine. Les Anciens faisaient d'Arctinos un auteur du VIII^e siècle ; cependant les premières représentations artistiques d'un des personnages principaux de l'œuvre, l'Amazone Penthésilée, ne datent que de 600 av. J.-C., suggérant donc une date largement postérieure.

L'*Éthiopide* suivait chronologiquement l'*Iliade* d'Homère et précédait la *Petite Iliade*. Le poème raconte les événements de la guerre de Troie intercalés entre la mort d'Hector et celle d'Achille. Seules cinq lignes du poème original sont parvenues jusqu'à nous.

⁴ La *Télégonie* d'Eugamon le Cyrénéen, qui était le complément de l'*Odyssée* et du cycle poétique tout entier. Il ne s'en est pas conservé un seul vers. Cette épopée s'ouvrait par le récit des funérailles des poursuivants, massacrés par Ulysse. Mais on ne sait pas très bien de quels événements Eugamon l'avait remplie. Télégonus, son héros, était fils d'Ulysse et de Circé. Il est probable que le poète avait conté les voyages de ce jeune homme à la recherche de son père. Télégonus finissait par aborder à Ithaque, où il se mettait à piller pour vivre, et où il tuait Ulysse sans le connaître

⁵ Voir l'édition bilingue : Hésiode, *Théogonie, Les travaux et les jours, Le bouclier*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p.68

sous une image généralement négative et inquiétante¹. Seuls, les pièces d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide ont pu être intégralement conservées. Nous nous limiterons, donc à donner des exemples sur les traits, autres que ceux attribués par Homère, sous lesquels ces auteurs de la tragédie grecque ont introduit le personnage d'Ulysse.

Dans *Agamemnon* d'Eschyle, Ulysse n'est nommé qu'une seule fois² où le lecteur découvre, dans un commentaire très positif du personnage Agamemnon, que ce dernier prétend être fou afin d'éviter d'aller participer à la guerre de Troie avec les autres rois des cités grecques. Plusieurs autres écrits d'Eschyle ont été consacrés à différents épisodes d'Ulysse, mais n'en reste que des fragments de son œuvre.

Ayant fait recours au personnage d'Ulysse où ce dernier tenait des rôles aussi différents que disparates, Sophocle³, le met en scène dans deux de ses textes : *Ajax* et *Philoctète*, que le second présente sous un profil négatif par rapport au premier. Dans *Philoctète*, intrigue complexe et riche en rebondissement, Sophocle rabaisse et noircit la figure d'Ulysse, faisant preuve d'une effroyable inhumanité et affichant une extrême insensibilité aux souffrances de Philoctète. Ulysse use de trahison, de mensonges et de force pour s'emparer de l'arc de Philoctète, arme indispensable à la victoire de l'armée grecque. Selon Corinne Jouanno,

« En donnant à Ulysse les traits d'un opportuniste sans scrupules, Sophocle semble avoir voulu peindre en lui l'un de ces sophistes dont l'influence allait croissant dans la vie politique athénienne.[...]L'Ulysse de *Philoctète* évoque des sophistes comme Protagoras ou Gorgias, et Sophocle a peut-être voulu à travers cette figure inquiétante, suggérer le danger que l'enseignement sophistique faisait courir au jeune esprit. »⁴

Pure coïncidence ou effet de dialogisme de constater que dans *Les Sirènes de Bagdad* de Yasmina Khadra, nous aborderons à travers la reprise de l'épisode des d'Ulysse face au Sirènes⁵, le recours de cet auteur au mythe d'Ulysse, mais sous un aspect positif, pour

¹ Voir, William Bedell Stanford, *The Ulysses Theme*, Dallas, Spring Publications, 1992, pp. 102-117

² Eschyle, *Agamemnon*, Traduction de René Biberfeld, vers 841 « *Seul Ulysse a pris la mer à contre cœur* »,

³ Sophocle, né à Colone, près d'Athènes en 495. av J-C et mort 406. av J-C est l'un des trois grands tragiques grecs dont l'œuvre nous est partiellement parvenue, avec Eschyle Euripide. Il est principalement l'auteur de cent vingt-deux pièces (dont une centaine de tragédies), mais dont seules huit nous sont parvenues. Il perfectionna l'art tragique en substituant le libre arbitraire à la fatalité, qui dominait les drames d'Eschyle.

⁴ Corinne Jouanno, *Ulysse. Odyssée d'un personnage d'Homère à Joyce*, Paris, Ellipses, 2013, p.103

⁵ Cf. Chapitre III.3.2 *Sayed ou le chant du discours trompeur*, p. 133.

dénoncer, lui aussi, un danger que faisait courir le fanatisme religieux¹ aux jeunes esprits et expliquer les soubassements des attentats suicides qui ont dévasté l'Irak durant l'invasion militaire américaine et l'Algérie durant les massacres de la décennie noire.

Euripide², suivant l'exemple de Pindare³, décrit Ulysse, dans trois de ses œuvres, comme un homme cruel et démagogue. Dans sa tragédie *Hécube*, ayant pour cadre temporel l'après guerre de Troie vaincue face aux Grecs. Ulysse montre son visage, le plus cruel envers Hécube qui l'a sauvé auparavant d'une mort certaine, en venant chercher Polyxène, sa fille et celle de Priam, roi de Troie, pour la sacrifier, suite aux exigences du fantôme d'Achille. Euripide insiste sur le motif de cruauté dans son autre tragédie, *Les Troyennes*, offertes comme esclaves, après avoir tué leurs maris, Hécube, reine de Troie, est, elle, attribuée à Ulysse. Pleurant son mauvais sort, elle le qualifie de toutes les atrocités :

« Malheur à moi ! Le sort me fait l'esclave d'un être abominable et perfide, d'un ennemi du droit, d'un monstre sans loi ; toujours il tourne les choses à contresens pour les inverser ensuite avec sa langue fourchue, et partout où régnait auparavant l'amitié, il crée l'inimitié. »⁴

Justifiant le recours à la dégradation de la figure d'Ulysse amorcée par Euripide, Corinne Jouanno estime que :

« Non sans anachronisme, Euripide prête ici au fils de Laërte une rhétorique patriotique à laquelle lui-même paraît avoir été profondément réfractaire, et dont il a volontiers caricaturé les outrances et les stéréotypes : il était, de tout évidence, plus sensible aux souffrances des victimes de la guerre qu'aux arguments de la raison d'Etat – d'où l'image très antipathique qu'il a tracée du roi d'Ithaque. »⁵

¹ Le rapprochement que nous envisageons à ce propos s'appuie sur la similitude entre les tenants du discours religieux intolérant à, et des fins politiques, par un raisonnement séduisant mais spécieux, visant l'endoctrinement des jeunes, avec celui des sophistes du V^{ème} siècle avant J-C. Selon le dictionnaire du nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines : « Le sophiste est un homme qui tire un profit pécuniaire d'une sagesse apparente et non réelle. » le point commun réside dans la nature de leur enseignement qui utilise un raisonnement et des arguments faux malgré une apparence de vérité.

² Euripide, né à Salamine vers 480 av. J-C, mort en Macédoine en 406 av. J-C, est un des trois grands tragiques d'Athènes, avec Eschyle et Sophocle. Poète et philosophe, il se plaît à oraliser sur la scène, par l'emploi du pathétique.

³ Pindare est l'un des plus célèbres poètes lyriques grecs. Né à Cynoscéphales, un bourg près de Thèbes en 518 avant J.C, mort à Argos en 438 avant J.C

⁴ Cité par Corinne Jouanno, *Op. Cit.*, p.106

⁵ *Ibid*, p.108

Une telle sensibilité à l'encontre d'une souffrance qui conduit Euripide à exprimer un mal vécu et réfuté, nous renvoie aussi au projet scriptural de Salim Bachi dans *Le chien d'Ulysse*, qui, lui aussi, accentue la réécriture du mythe Ulysse sur l'épisode finale de *l'Odyssée*, la modifiant, où le héros trouve la mort une fois rentré chez lui. Une scène qui déplace, à la fin du roman, l'incarnation du personnage d'Ulysse, de Hocine vers le Président, feu Mohamed Boudiaf, dont nous verrons les détails ultérieurement¹. Salim Bachi, à l'image de tout jeune algérien, exprime ainsi, à travers le personnage d'Ulysse banalisé en un simple étudiant racontant ses déambulations dans la ville de Cirta, l'effroyable émoi suite à l'assassinat du Président, Père de tous les jeunes algériens, par un jeune militaire algérien.

En dépit des reproches tenues par les détracteurs d'Ulysse, à l'encontre de pareils procédés visant l'abaissement volontaire du fils de Laërte, que les auteurs emploient afin de parvenir à leurs fins, usant des moyens les plus dégradants et les rôles les plus vils jugés injustes et indignes du sang du héros homérique, le monde romain apprécia considérablement la perfidie de ce dernier et à en prolonger son dénigrement. Nous citerons à titre d'exemple *Les Troyennes* de Sénèque qui, lui aussi, diffame le fils de Laërte en offrant aux lecteurs une image noire par ses actes. Dans sa tragédie consacrée à la Prise de Troie, le dramaturge latin utilise simultanément deux modèles grecs, en l'occurrence *l'Hécube* et les *Troyennes* d'Euripide. Il met en scène un Ulysse odieux et profondément inhumain, qui ne manifeste point la moindre douleur d'une mère à qui il décide la mort de son fils. Ne pensant qu'à la réalisation de sa mission. Ce personnage exhibant insensiblement sa décision mortifère, est loin de ressembler à l'Ulysse que Sénèque évoque dans ses œuvres philosophiques, où il reflète un profil plus positif.

I.3.4 Ulysse figure de sage

Nonobstant le profil négatif, perfide et dénigré qu'a connu le personnage d'Ulysse dans les tragédies citées précédemment, son hégémonie en matière d'éducation est tout de même indiscutable. Henri-Irénée Marrou, dans son ouvrage sur *l'Histoire de l'éducation dans l'Antiquité* qualifie Homère d'« éducateur de la Grèce »². Pour illustrer la valeur pédagogique et les enseignements philosophiques à travers d'autres retraitements du

¹ Cf. Chapitre V.3.6 Ulysse comme matrice mythique pour dire le 29 juin 1992, p. 274.

² Cité par Corrine Jouanno, *Op. Cit.*, p.191

personnage d'Ulysse, nous nous contenterons d'en citer deux points de vue, celui de Plutarque¹ et celui d'Horace².

Plutarque, en fin connaisseur du texte homérique lui consacre vingt-neuf traités dans lesquels, Ulysse est présenté en termes très positifs, visant une formation intellectuelle et morale du lecteur.

En raison de sa résistance à l'adversité, Plutarque vante la maîtrise de soi d'Ulysse. Dans *Comment lire les poètes*³, un traité de pédagogie, il prodigue des conseils sur l'éducation des enfants. Et bien qu'il soit platonicien, il n'approuve pas la condamnation d'Homère, lui préférant une belle réconciliation qui unirait la poésie à la philosophie. Il défend obstinément qu'une lecture réfléchie, avisée et raisonnée peut amplement servir de propédeutique des enseignements philosophiques. De cette réconciliation, il nourrit le projet d'exploiter l'œuvre d'Homère à des fins pédagogiques. Reprenant un extrait du chant XVI d'Homère, où Ulysse incarne pleinement le discours tenu par un éducateur exemplaire de son fils Télémaque :

« Les hommes dépourvus d'éducation rassemblent tout ce qui peut allumer leurs passions et se jettent vers ce qui est plus mauvais et le plus pernicieux. Ulysse, au contraire, non seulement contient sa propre colère, mais s'apercevant, aux propos tenus par Télémaque, que son fils est intraitable et ennemi des méchants, il l'adoucit, le prépare par avance à garder son calme et à se contenir en lui adressant cette injonction : " Eux, ils me traiteront indignement dans ma propre demeure ; que ton cœur endure en ta poitrine de me voir maltraité, même s'ils me traînent par les pieds à travers la maison, pour me jeter dehors, ou me frappent de traits ; toi, en voyant cela, contiens-toi"⁴. Comme on met le mors aux chevaux non pas pendant la course, mais avant la course, de même on circonviend d'avance par le raisonnement les gens impulsifs et difficiles à contenir face aux dangers, et on leur impose une formation préalable avant de les mener au combat. »⁵

¹ Né à Chéronée en Béotie vers 46 ap. J.-C. et mort vers 125, est un philosophe, biographe, moraliste, et penseur majeur de la Rome antique. Grec d'origine, il fut influencé par le courant philosophique du néoplatonisme et s'opposa dans ses traités de morale aux courants stoïciens et épicuriens.

² Né à Vénose, dans le sud de l'Italie, (65 avant J-C), commença ses études à Rome et les termina dans les écoles d'Athènes. Il excella dans la poésie fugitive, et composa des *Odes* où l'on trouve réunies les qualités de Pindare et d'Anacréon ; des *Satires*, qui prennent partie des vices et quelquefois les hommes de son siècle ; des *Epîtres* littéraires ou philosophiques, et *l'Art poétique*, imité par Boileau

³ *Comment lire les poètes* est manuel de lecture, riche en exemples précis de contenus exploitables par les éducateurs dans lequel Plutarque s'interroge sur la valeur pédagogique de la poésie en mentionnant des pratiques orales liées à l'audition des poèmes lors des réceptions publiques ou à l'école, et les pratiques de lecture des textes poétiques. Il y réfute ainsi réfute le Platon de la République et accorde aux poètes un rôle principal dans l'éducation des jeunes.

⁴ Extrait de *l'Odyssée*, Chant XVI 274-277

⁵ Cité par Corrine Jouanno, *Op. Cit.*, p.197

Faisant de l’Odyssée une œuvre de formation au profit, non seulement de Télémaque, mais de toute jeune personne se préparant à affronter la vie dans toute sa variété et sa complexité, Plutarque prône la valeur pédagogique de cette œuvre tout en focalisant ses propos sur la sagesse d’Ulysse, qui n’est pas à considérer uniquement comme un personnage aux aventures édifiantes, mais comme un modèle d’apprentissage de la vertu.

Tout au début de ce même ouvrage, Plutarque, en réponse à un contexte philosophique idéal, hostile à la poésie sous l’égide de Platon, cite Ulysse dans son épreuve face aux Sirènes. Il exploite le stratagème adopté par Ulysse qui lui permet d’échapper à leurs chants envoutant et au naufrage, mais tout en les écoutant. Le stratagème d’Ulysse, savoir ou être capable d’écouter sans être détourné du droit chemin, devient, ainsi, un modèle pour l’éducateur qui, au lieu d’interdire aux disciples la fréquentation des poètes et de la poésie, doit leur apprendre à imiter le héros d’Homère, donc les armer de solides principes qui vont soutenir leurs futurs jugements. A y voir, non seulement la tentation du plaisir, mais surtout une forme de tentation de connaissances qui va aiguïser et satisfaire leurs curiosités scientifiques.

Nous voudrions signaler à ce niveau, que nous comptons, dans l’analyse de notre corpus¹, dont l’un des romans traite de la reprise symbolique du mythe des Sirènes, associer cette valeur pédagogique que sous-tend ce mythe selon Plutarque, à la visée politique de Sophocle véhiculée derrière l’image négative attribuée à Ulysse dans sa tragédie, cité précédemment².

Horace, quant à lui, va jusqu’à affirmer que l’enseignement de *l’Iliade* et de *l’Odyssée* est en mesure de concurrencer celui des stoïciens et des platoniciens, se justifiant par le fait qu’

« Homère nous en a proposé un profitable exemple dans cet Ulysse qui, vainqueur de Troie, observa d’un œil avisé les villes et les mœurs de beaucoup d’hommes et, sur la vaste étendue des mers où il cherchait pour lui-même et pour ses compagnons la voie du retour, subit beaucoup d’épreuves, sans être submergé sous les flots de l’adversité. »³.

¹ Cf. Chapitre III.3.2 Sayed ou le chant du discours trompeur, p. 133.

² Cf, Chapitre I.3.3 Ulysse en parangon de perfide, p. 59

³ Cité par Corrine Jouanno, *Op. Cit.*, p. 215

Bien encore, il estime que toutes les tendances philosophiques se sont inspirées des poèmes homérique. Des exemples en relation avec le personnage d'Ulysse, il cite l'épisode du vieux chien Argos qui, d'après lui, « *illustrerait la doctrine pythagoricienne de la transmigration des âmes, et la capacité d'Ulysse à maîtriser sa langue montrerait l'importance que Pythagore accordait au silence et au secret.* »¹.

De même des adaptations latines se sont réapproprié le mythe d'Ulysse, en lui octroyant une dimension romaine. A l'image de Sénèque² qui s'inspire des tragédies d'Euripide ou de Virgile³ qui, confirmant l'autorité du texte source, reprend puis prolonge le texte d'Homère en le semant d'amplifications. La lecture romaine du mythe d'Ulysse aurait pour but d'exprimer les paradigmes de la société romaine grecque.

Au terme de ce bref survol de l'interprétation moral de la figure d'Ulysse, en tant que modèle positif et négatif, véhiculée par les anciens, nous y confirmons à travers la cohabitation de ces deux profils très dissemblables du héros odysseén la flexibilité et la plasticité de tout mythe en général et du mythe d'Ulysse en particulier. En effet, comme l'explique Claude Lévi-Strauss, tout mythe se voit consacré comme tel par le nombre des variantes qui le transforment, tout en le maintenant vivant dans le passé comme dans les temps présents. De même, en littérature, le mythe se définit par l'ensemble de transformations que son scénario subi lors des reprises dont il fait objet. Ce sont ces transformations, d'ordre idéologique, esthétiques ou relevant d'un certain imaginaire différent de celui du mythe dans sa version antérieure, voire originelle, qui lui octroient la capacité de demeurer une parole vivante. Enrobé dans multiple œuvres littéraires, le mythe d'Ulysse a lui aussi figuré et figure encore comme matière d'écriture et de réécriture.

¹ Cité par Corrine Jouanno, *Op. Cit.*, p. 216

² Né dans l'actuelle Cordoue au sud de l'Espagne entre l'an 4 av. J.-C. et l'an 1 ap. J.-C., mort le 12 avril 65 ap. J.-C., est un philosophe de l'école stoïcienne, un dramaturge et un homme d'État romain du premier siècle de l'ère chrétienne. Conseiller à la cour impériale sous Caligula et précepteur de Néron, Sénèque joue un rôle important de conseiller auprès de ce dernier avant d'être discrédité et acculé au suicide. Ses traités philosophiques comme *De la colère*, *De la vie heureuse* ou *De la brièveté de la vie*, et surtout ses *Lettres à Lucilius* exposent ses conceptions philosophiques stoïciennes. Ses tragédies constituent l'un des célèbres exemples du théâtre tragique latin avec des œuvres qui nourriront le théâtre classique français du XVII^e siècle comme *Médée*, *Œdipe* ou *Phèdre*

³ Poète latin, né vers l'an 70 av. J.-C. à Andes, dans l'actuelle Lombardie et mort l'an 19 av. J.-C. à Brindes, Poète latin contemporain de la fin de la République romaine et du début du règne de l'empereur Auguste. Célèbre par son projet d'offrir à Rome une épopée nationale capable de rivaliser en prestige avec *l'Illiade* et *l'Odyssee* en entreprenant *l'Énéide* au cours des 11 dernières années de sa vie. Mais l'émulation avec Homère se manifeste largement par le nombre considérable des imitations textuelles de ce dernier

Conclusion

Suite aux diverses définitions qui cadrent le mythe et aux caractéristiques et fonctions qui lui sont inhérentes, nous nous rendons compte que le mythe est inséparable de l'humanité. Aussi, partant de ces définitions, nous estimons que la fonction du mythe se limite à la création du monde et demeure un récit fondateur tandis que la littérature considérée comme la garante de sa survie, ne cesse de le dire, de l'écrire et de le réécrire au point où Pierre Brunel va jusqu'à affirmer que « *la littérature est le véritable conservatoire des mythes.* »¹. Le mythe, même s'il ne tient plus la place qu'il occupait dans le monde ancien, autour duquel s'organisent la religion, la politique et la vie quotidienne de la société, il demeure vivant et conserve sa présence, d'où sa régénération incessante au sein de la littérature occidentale qu'elle soit ou venant d'autres continents.

Le mythe contient certes, la potentialité d'un récit. Il peut toutefois, se résumer à la convocation d'un nom propre ou à une allusion. De ce fait, le mythe littéraire peut être généré par deux éléments : il s'agit soit d'un nom propre, soit d'un schéma narratif précis. Ces deux derniers peuvent figurer concurremment. Jean-Louis Backès classe ces deux dimensions sous la catégorie de la singularité²

L'Odyssée a suscité une pratique intertextuelle abondante et continue d'en engendrer d'autres. De nombreuses variantes, lectures et réécritures ont été données du mythe d'Ulysse. Ce texte antique se démarque par la possibilité d'être repris, raconté autrement : Ulysse ne cesse d'ailleurs de raconter d'autres versions de ses aventures ! De roman en roman, la narration mythologique se transforme, se métamorphose remettant en jeu ses enjeux et ses motifs parce qu'elle contient un noyau de sens qui alimente les questions que les créateurs posent et offrent à notre inquiétude. Le mythe permet à l'imaginaire humain de répondre à la question des origines et des devenir.

« *L'esprit est une puissance de transformations toujours en acte* ». ³ Et en termes de réécriture, *L'Odyssée* semble être une matière inépuisable qui était et est sollicitée par

¹ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires, Op. Cit.*, p.10

² Cf. Jean-Louis Backès, *Le Mythe dans les littératures d'Europe*, Paris, Editions du Cerf. Coll. « Cerf Littérature », 2010, 208 p.

³ Paul Valéry, *Petites lettres sur le mythe*, in *Œuvre Tome I*, Paris, Gallimard Pléiade, 1957, p.14.

cet esprit. Le récit mythique ne cesse d'exciter l'imaginaire des écrivains dans la sphère des réécritures. Plusieurs de ses épisodes ont fait et font l'objet de reprises dans la littérature française suscitant différentes interprétations, et exprimant les angoisses et les espoirs qui traversent la conscience du temps.

Nous visons de notre côté, trois romans algériens contemporains qui font apparaître le mythe d'Ulysse sur un arrière plan de violence et de désenchantement. Cette réécriture intimement liée au mythe, nous met en contact avec des réalités où les choses sont dites autrement.

CHAPITRE II

ECLAIRAGE BIBLIOGRAPHIQUE

Introduction

Notre étude porte sur trois romans sont liés au contexte qui a façonné leur production et servent aussi de cadre à leur réception. Ils sont tributaires d'indices socio-historiques qui orientent l'acte de lecture. Ils reflètent la société qui les engendre et les faits historiques qui les traversent.

Nous désirons donc, au niveau de ce chapitre, revenir sur le courant littéraire qui a vu l'émergence de la troisième génération, ayant animé et redonné le souffle à la littérature algérienne dans une période des plus critiques qu'a connu le pays. Il s'agit des deux dernières décennies (1990 et 2000) dont la production romanesque a connu une certaine profusion.

Nous voudrions mettre la lumière sur une écriture dictée par des circonstances exceptionnelles, et essayer de détecter les affinités et les différences significatives entre les textes dit « de l'urgence » au cours des années quatre-vingt dix, et ceux qui leur ont succédé, de « l'après-urgence », depuis les années deux mille jusqu'à nos jours.

Cela dit, ce courant littéraire, enraciné dans la vie de la société algérienne et de son Histoire, est caractérisé, dans un premier temps, par la simultanéité des récits avec les événements de violences qui y sont romancés, et par la manifestation de préoccupations scripturaires s'adaptant aux faits de la référentialité historique, dans un deuxième temps.

I.1 Le roman algérien contemporain : renouvellement, évolution et dynamique

Avant de parler de la littérature des années quatre-vingt dix, dite de l'urgence, il faut d'abord revenir sur les conditions dans laquelle elle a été produite. Il sera, donc, utile de rappeler brièvement le contexte historique auquel cette littérature se rattache.

I.1.1 Aspects de la littérature algérienne des années 90

Quarante ans après la fin de la guerre d'indépendance, mettant en fin à plus d'un siècle de colonisation française, une série de massacres et de tueries débute en 1992 en Algérie. Cette situation tragique eu lieu suite à, d'abord à l'approbation de la nouvelle

constitution par le referendum qui adopte le pluralisme politique en février 1989. par la suite, au cours des élections législatives de 1992, une grande partie de la population frustrée par le désenchantement des années post-indépendance et du monopole étatique, se rassemblent derrière des partis qui s'annoncent comme partis islamiques, parmi lesquels le Front Islamique du Salut (FIS). Ce parti étant arrivé largement en tête lors du premier tour des élections, était sur le point de remporter une victoire majoritaire au deuxième tour. Pour empêcher celle-ci, le pouvoir annule le deuxième tour. Les élus du FIS réagissent immédiatement en faisant appel à l'opinion publique. L'armée intervient, annule les élections et dissout le FIS, ce qui engendre et précipite des confrontations sanguinaires opposant l'armée et le gouvernement aux groupes islamistes extrémistes. La confrontation devient une série d'interdits dictés à l'encontre des citoyens qui se retrouvent menacés dans leurs quotidiens et dans leurs libertés individuelles allant jusqu'au risque de l'élimination au moindre geste de refus ou de non adhésions à leurs convictions. Lesdits islamistes lancent leur machine de la mort en Algérie. Un conflit qui, selon l'historien Benjamin Stora, « a fait plus de 100 000 morts, selon les déclarations du président algérien Abdelaziz Bouteflika en juillet 1999. »¹. Une machine fatale qui a choisi comme premières cibles les créateurs et l'élite intellectuelle du pays. En 1993, l'écrivain Tahar Djaout fut la première victime d'une série d'assassinats d'intellectuels. Mais ironie du sort, c'est de la mort que la littérature algérienne sera animée d'une vie et une vie nouvelle.

La littérature algérienne d'expression française s'est toujours manifestée dans un mouvement loin d'être constant et statique, se refusant surtout de rester monotone dans ses choix thématiques comme dans son renouvellement esthétique. C'était d'abord celle des fondateurs, des classiques, marquée par la prise de conscience identitaire et la réflexion sociale à travers une littérature ethnographique suivie de celle du combat qui a caractérisé la période coloniale.

Au lendemain de l'indépendance, les conditions socio-historiques imposent à une autre génération d'auteurs la réflexion sur les codes narratifs et les codes esthétiques. Cette recherche d'une écriture originale donne lieu à une littérature qui bouscule et heurte les habitudes du lecteur. Une écriture qui l'interpelle par la remise en question et la controverse.

¹ Benjamin Stora, *La guerre invisible. Algérie, années 90*, Paris, Presses des sciences Po, 2001

Un mouvement de renouvellement très perceptible fait figure d'une tendance littéraire dans laquelle une autre génération s'affirme en Algérie à partir des années quatre-vingt-dix s'engageant davantage dans la réalité présente, sociale et politique.

Les années quatre-vingt-dix sont, pour l'Algérie, synonymes d'une richesse en événements de tout ordre. Elles sont également fertiles concernant la littérature algérienne d'expression française qui, suite à une actualité souvent grave et tragique, a conduit à l'émergence d'une nouvelle vague d'écrivains qui ont fait suivre un renouvellement d'écritures en langue française. Une nouvelle génération affiche une vision très critique à l'égard de l'évolution sociale, religieuse et politique en Algérie.

D'une situation qui ne peut être qualifiée que de paradoxale, où suite à une série d'assassinats d'intellectuels algériens, suite aussi aux massacres des populations et aux déflagrations des bombes au cœur des villes, il y a eu, en Algérie, l'éclosion de toute une génération d'auteurs et la prolifération d'écrits tous genres confondus. Un besoin urgent d'écrire est ressenti chez les auteurs de cette génération qui opposent la plume à la balle et la raison à l'absurde.

Renouant avec une dimension plus réaliste, « *les enfants de l'amertume* »¹ poursuivent le rôle de dénonciateurs, que fut un temps, celui des « *enfants terribles* »², par le truchement d'une écriture à dimension tragique, réaliste, surtout, par « *un retour du référent* »³ comme le mentionne Charles Bonn.

Cette génération d'écrivains algériens d'expression française dont fait partie Yasmina Khadra, Malika Mokeddem et Salim Bachi, se distingue nettement de l'itinéraire de leurs prédécesseurs dans la mesure où elle est marquée par des fluctuations particulières.

¹ Cette expression sert à désigner les écrivains des années 90 ayant vécu et écrit des œuvres durant cette décennie. L'expression est empruntée à Aude Lancelin dans son article : « La renaissance du roman algérien. Les enfants de l'amertume, », in *Le Nouvel Observateur* du 2 septembre 1999.

L'expression est inspirée du roman *Les Fils de l'amertume*, de Slimane Benaïssa, publié en 1999

² Cette expression est à l'origine le nom d'un prix littéraire créé par Jean Cocteau en 1970, et dont l'auteur algérien fut lauréat pour son premier roman *La Répudiation* l'expression fut reprise par plusieurs critiques de la littérature algérienne d'expression française pour désigner la 3^{ème} génération (à partir de 1968) des auteurs algériens, dignes successeurs de Kateb, (Bourboune, Farès, Boudjedra), ayant développé une esthétique violemment négative qui exalte une écriture subversive, celle de l'écart et de la déviation par rapport aux conventions thématique et stylistiques.

³ Charles Bonn, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », *Op. Cit.*, p.11

Bien évidemment, le regard des auteurs change en fonction des bouleversements et des mutations que vit leur société, et leurs écrits ne peuvent être lus détachés de l'Histoire. Il s'agit essentiellement d'une littérature en prise avec l'actualité, donc grave, douloureuse et dénonciatrice.

I.1.2 Littérature –dite- de l'urgence ou l'urgence d'un engagement

En Algérie, les événements d'octobre 1988 ainsi que le climat d'horreur et de violence de la décennie noire ont engagé la littérature algérienne dans le sillage d'un acte de témoignage¹, pour dire la violence et la dire dans l'urgence qui semble être le passage obligé des auteurs ayant vécu le début des conflits et l'installation du malaise quotidien. A ce propos, Farida Boualit précise qu'au sein de la production romanesque de cette période,

« La substance de ce dire (dire quoi ?), elle préexiste à "sa mise en dire", à sa mise en écriture, autrement dit à sa "mise en forme"; car, pour ces écrivains, il ne s'agit pas dirions-nous pour paraphraser Roland Barthes, de mettre en question l'existence même de la littérature, mais de prétexter de la littérature pour attester de la véracité d'une expérience vécue, plus collective qu'individuelle. »

Il est ressenti dans les textes des écrivains de cette période, et surtout dans leurs arguments justifiant l'écriture de ce qu'endurent le pays et le peuple, qu'ils partageaient une intention commune, celle d'apporter un éclairage ainsi que des appréciations sur les insoutenables événements pour contribuer à la sauvegarde de la mémoire collective. De ce fait, écrire implique impérativement l'acte de dire, donc de témoigner, ce qu'atteste

¹ Nous tenons à préciser que dans, Farida Boualit, *La littérature algérienne des années 90 : "Témoigner d'une tragédie"*, in Charles Bonn & Farida Boualit (Dir) *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?*, L'Harmattan, Paris, 1999, pp.29-30

Farida Boualit opte pour le verbe « témoigner » qui découle de cette intention commune chez les auteurs des années 90 dans leurs actes d'écrire pour dire. Intentions qui se manifestent explicitement dans leurs propos. Elle en donne comme exemple plusieurs occurrences au verbe témoigner, telles que : *Assia Djebar (1996) : « Le rôle de l'écrivain est peut-être simplement de **témoigner** quelquefois de blessures »* A propos de M.Dib, la quatrième de couverture de *La Nuit Sauvage*, 1997, précise : « *Mohammed Dib (...) renoue avec une Algérie de chair et de sang, et **témoigne** de ses tragédies et de ses conflits* » *Abdelkader Djemaï (1996) : « J'ai un devoir d'écriture et de **témoignage** »* *Slimane Benaïssa (1997) : « Notre génération est une génération de transition qui porte en elle une expérience qu'il lui faut **transmettre** »* *Sadek Aïssat (1996) : « C'est peut-être aussi l'aspect **témoignage** qui prime parce qu'on sent qu'il se passe quelque chose et on a envie d'en parler sur le vif.»* *Amine Touati (1996) : En réponse à la question : « Pourquoi écrivez-vous ? » : « Pour **témoigner** contre moi-même. C'est ma seule façon d'exister. Pour me défendre aussi. Je suis mis en accusation. Je ne connais ni l'accusation ni l'accusateur »* *Latifa Ben Mansour (1997), s'agissant de son livre La Prière de la peur : « j'y **témoignais** de cette Algérie que je tiens au plus profond de moi »*

Assia Djébar par : « *rendre compte de la violence (...), du sang* », ¹ ou comme le réclame Mohammed Dib ², haut et fort, ne pas disjoindre écriture romanesque et responsabilité morale.

Dans une thématique qui envisage le témoignage, cette écriture a apporté une remarquable production littéraire. Cette littérature, dite de « l'urgence », se justifie et s'explique par le fait qu'elle ne puisse se détacher de l'actualité sanglante, a produit contre vents et marées plusieurs textes. Les exemples de Boualam Sansal, Malika Mokeddem, Salim Bachi, Maïssa Bey, Yasmina Khadra... pour ne citer que ceux-ci, laisseront à la postérité des romans édifiants. Des romans qui seront pour l'Algérie les romans à venir...

Justement, à propos de cette écriture dite de « l'urgence » ou de témoignage, l'essayiste et romancier algérien Rachid Mokhtari, dans une synthèse thématique des principaux ouvrages de la décennie noire, voit, particulièrement, dans les romans de Yasmina Khadra le reflet de cette réalité infernale puisqu'il y a une contiguïté temporelle entre l'auteur et ses témoignages romancés. Cependant, il réfute tranquillement l'appellation de littérature de « l'urgence » : « *Les écrits abondants sous forme de témoignages bruts ou romancés ont été produits dans la tragédie, dans son déroulement même. Le processus est de même pour les fondateurs du roman algérien moderne.* » ³

Ainsi, il affirme que ce qu'on appelle écriture « d'urgence » relèverait d'un acte d'écriture déjà manifesté par les fondateurs du roman algérien : Mouloud Feraoun, Mohamed Dib, Mouloud Mammeri, Assia Djébar..., acte d'écriture que la condition coloniale imposait. Certes, ce témoignage de leurs époques et de leurs sociétés a été dépassé par la création de l'esthétique du roman algérien moderne nourri par un formidable réservoir de l'oralité. En effet les écrits de Yasmina Khadra, Salim Bachi, Malika Mokeddem, en particulier, et ceux des deux dernières décennies en général seraient entrain de passer par le même itinéraire, qui d'une littérature « d'urgence » qu'a imposé le climat que font régné les extrémistes en Algérie, l'on parviendrait dans le futur à en déceler une esthétique propre à cette génération, et qui n'est que signe d'enrichissement, de renouvellement, d'un nouveau souffle dans l'esthétique du roman algérien.

¹ Assia Djébar, « Territoire des langues : entretien », in *Littérature*, n° 101, février 1996, p.79

² *La nuit sauvage*, Paris, Albin Michel, 1995, pp. 247-248

³ Rachid Mokhtari, *Le nouveau souffle du roman algérien*, Alger, Chihab, 2006, p. 13

Farida Boualit affirme que « *La notion d'écriture d'urgence a été lancée par les écrivains algériens eux-mêmes pour mettre l'accent sur la concomitance des faits et de leur écriture, autrement dit l'exigence est de faire coïncider dans le temps le réel et la fiction* »¹. Elle réfute toute forme de dévalorisation de cette écriture qui est loin d'être assimilée au sème de la prématurité et de l'excessive rapidité. En effet, la suspicion due à la coïncidence entre le temps de l'histoire et le temps de l'écriture a été remise en question par plusieurs écrivains² qui soutiennent vivement la valeur de cette écriture venue en adéquation avec la situation socio-historique algérienne officiellement en « état d'urgence », parce qu'il est évident que l'imminence des événements allaient engendrer l'imminence de leur écriture. C'est cette littérature, dite de l'urgence, qui a su et pu rendre compte de la gravité des événements.

Aussi, « *Parce qu'on écrit toujours dans l'urgence et que le geste vers l'écriture est une façon de sauver sa peau et celle des autres* »³, nous nous permettons d'aligner à ces propos de Rachid Boudjedra, sauver aussi la littérature algérienne de sa mort annoncée par les saigneurs du verbe.

De notre côté, nous pensons que si nous admettons que les écrivains fondateurs du texte algérien d'expression française se sont mis à écrire exprimant leurs inquiétudes et celles de tout le peuple algérien pour faire face au mauvais sort colonial, et que cette horreur coloniale a donné Dib, Féraoun, Mammeri, Kateb ... L'horreur des extrémistes donnerait elle aussi une autre génération qui exprime également une inquiétude : l'inquiétude de l'Algérien face à l'Autre Algérien qui engendre et fait subir le Mal à ses compatriotes.

¹ Farida Boualit, *La littérature algérienne des années 90 : "Témoigner d'une tragédie"*, in Charles Bonn & Farida Boualit (Dir) *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?*, L'Harmattan, Paris, 1999, p.35

² Assia Djebar : « *Je ne suis pourtant mue que par cette exigence là d'une parole devant l'imminence du désastre. L'écriture et l'urgence.* » - Rachid Boudjedra : « *Il y a une urgence à écrire (...), à dire les Choses.* » Djamel Bencheikh : « *Par urgence je n'entendrais pas l'intervention d'un écrivain dans l'immédiat. L'urgence c'est de ne pas laisser échapper le temps et garder sa mémoire pour le temps futur. Il est nécessaire de se redécouvrir dans la littérature.* » - Sadek Aïssat : « *Il est vrai qu'il y a cet aspect d'urgence dans ce qu'écrivent les écrivains d'aujourd'hui, de notre génération. On est pressé (...), on sent qu'il se passe quelque chose et on a envie d'en parler sur le vif.* » - Slimane Benaïssa : « *Ce n'est pas l'écriture qui est d'urgence mais une écoute qui est état d'urgence.* » - Noureddine Saadi : « *La littérature algérienne n'est pas le contrecoup de ce qui se passe. On n'écrit pas pour autrui immédiatement. Je n'aime pas cette expression écriture de l'urgence.* »

³ Rachid Boudjedra (Préface), in Rachid Mokhtari, *La graphie de l'horreur. Essai sur la littérature algérienne 1990/2000*, Alger, Chihab, 2003, p.13

En dépit de sa valeur d'immédiateté et d'actualité, si réagir parce que inquiet relèverait d'une écriture dite de « l'urgence », nous nous interrogeons quelle serait le nom que porteraient les écrivains qui n'auraient fait aucun effort scriptural face à ce nouveau Mal qui ronge le pays et dont les responsables, cette fois-ci, ne sont pas des conquérants, mais ses propres avortons qui mènent en Algérie une guerre contre l'Algérie ?

Cette génération aurait pu, littérairement, ne jamais naître et éclore sans ce choc idéologique qui a failli disloquer le pays, mais qui a également fait couler beaucoup d'encre. Une situation de conjoncture pareille a certes, fait appel à une écriture de témoignage par des descriptions nues et presque en direct, elle est aussi refus, prise de position et dénonciation afin de donner sens à la brusque mouvance extrémiste.

Dans un entretien réalisé par Rachid Mokhtari qui a soulevé avec l'auteur la terminologie de « *Littérature d'urgence* » comme ne relevant que du factuel, où ces nombreux témoignages romancés ne seraient pas dignes de l'acte de la création, Yasmina Khadra estime que :

« Qualifier la littérature algérienne des années quatre-vingt-dix de "Littérature d'urgence" relèverait beaucoup plus d'une option de Marketing que d'une approche objective. Je pense, au contraire, qu'il s'agit d'une forme d'engagement et de combat que l'esprit algérien a choisi comme espace d'expression à l'heure où son pays était devenu un enclos sinistré livré à la barbarie et à l'obscurantisme ». ¹

Malika Mokeddem assume, de son côté, l'appellation d'écriture de l'urgence qui l'a rattrapée après deux premiers romans : *Les Hommes qui marchent* et *Le siècle des sauterelles*, où le travail sur l'écriture prend le dessus sur toute forme de témoignage :

« (Mes) deux premiers romans sont ceux d'une conteuse. Mais, à partir du moment où les assassinats ont commencé en Algérie, je n'ai plus pu écrire de cette façon- là. Mes deux premiers livres, *L'interdite* et *Des Rêves et des assassins*, sont des livres d'urgence, ceux de la femme d'aujourd'hui rattrapée par les drames de l'histoire »².

Interpelée par les drames de l'histoire, Malika Mokeddem comme plusieurs autres écrivains réagissent en nous livrant des témoignages d'une « tragédie » ou d'un « drame » aussi bien individuel que collectif, tel que l'explique Farida Boualit :

¹ Rachid Mokhtari, *La graphie de l'horreur. Essai sur la littérature algérienne 1990/2000*, Chihab, 2003, p. 171

² Najib Redouane (Dir), Yvette Bénayoun Szmidt, « A la rencontre de Malika Mokeddem », in *Malika Mokeddem*, Paris, L'Harmattan, coll Autour des écrivains maghrébins, 2003, p. 26.

« "Drame", "tragédie", traduisent la manière dont ces sujets se représentent la situation actuelle de l'Algérie : une façon particulière de considérer une situation socio-historique (puisque "tragédie" et "drame" ne sont pas des concepts qui appréhendent des objets en soi, éloignés du sujet) est, en fait, érigée en proposition vraie »¹

Il s'agit, en effet, d'une fiction pure qui retraduit cette dimension du tragique à travers la souffrance de protagonistes impuissants, devant la fatalité de la violence ; cette dimension du tragique est aussi bien énoncée à partir d'autres genres : chroniques, autobiographies, essais, qu'à partir des relations des textes à leur co-texte, tel que défini par la sociocritique : ce qui accompagne le texte.

En effet, au sein d'une Algérie mouvementée par un état de violence qui a envahi brusquement le pays, les écrivains algériens n'envisagent pas de demeurer indifférents aux événements de leur époque. A l'égard de la première génération qui a fait preuve d'engagement littéraire pour dénoncer et combattre les atrocités de la colonisation, la nouvelle génération s'est engagée elle aussi à révoquer un autre malaise qui s'empare de l'Algérie.

I.1.3 La décennie noire en tant que cas de conscience

Face au climat de la peur et de la terreur dans lequel vit la population algérienne en général et les écrivains en particulier, il est significatif de souligner que les romans de ces derniers ont construit des œuvres tentant de comprendre la genèse de cette « guerre invisible »², brusque et insensée dans laquelle l'Algérie s'est enfoncée. Cette Algérie devenue noire dans son actualité, noire aussi par son expression littéraire. C'est une « *Littérature de la douleur, de la terreur, de l'exil et du désespoir* ».³ C'est une Conscience dans une ère de soupçon qui résiste en dépit de sa lueur vacillante.

Le début des années quatre-vingt dix s'accompagne d'un retour au réel. D'abord chez les tenants même de cette génération qui continuent de s'exprimer selon la tonalité qui leur est propre. Rachid Boudjedra avait publié un pamphlet *FIS de la haine*⁴, suivi d'un

¹ Farida Boualit, *La littérature algérienne des années 90 : « Témoigner d'une tragédie »*, Op. Cit., p.32

² Nous empruntons l'expression à Benjamin Stora, *La guerre invisible. Algérie, années 90*, Paris, Presse de sciences po, 2001.

³ Eric Deschodt, « Algérie, terre blessée », in *Lire*, septembre 1999.

⁴ Rachid Boudjedra, *FIS de la haine*, Paris, Denoël, 1992.

roman, *Timimoun*¹. Et Rachid Mimouni, dans le même temps, publiait un essai : *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*², également suivi d'un roman intitulé *La Malédiction*.³

La vie quotidienne et les événements qui étaient d'actualité en Algérie, durant cette période critique sur le plan sécuritaire, constituent le matériau des thèmes principaux des fictions de Yasmina Khadra. Ce (l'auteur) qu'il confirme, lui-même dans une interview :

« Tout ce que je dis est vrai, romancé peut être. Mais c'est un plagiat de la réalité algérienne, une analyse chirurgicale de l'intégrisme. Je suis un connaisseur de ce phénomène. Mon inspiration principale, c'est l'itinéraire type de l'endoctrinement. Comment on fait d'un jeune homme le pire des bêtes »⁴

Il déclare aussi : « *De mon côté, je tiens à dire que je ne quitte pas des yeux les convulsions dramatiques de mon pays depuis le déclenchement des hostilités* ». ⁵

Écriture de « l'urgence » ne cesse, depuis, d'être attribuée à cette littérature, en dépit de sa diversité et de son abondance durant la décennie noire, allant même à lui reprocher l'immédiateté de son apparition par rapport aux événements qu'elle rapporte. Nous estimons que ces textes dits de la violence ne pouvaient échapper à dire vite cette Algérie meurtrie par les mains de ses propres enfants. N'est-il donc pas évident que dire dans l'urgence est un réflexe qui naît d'une pulsion ? N'est-ce pas une réaction tout à fait naturelle et légitime de la conscience de tout intellectuel, que le devoir incite à réagir par l'écriture, unique et légitime moyen, où peut intervenir son éthique.

Convergeant vers les mêmes sujets, vers le même référent, la littérature algérienne des années quatre-vingt dix se démarque par le caractère de vraisemblance qui lui enjoint l'appellation de l'écriture-témoignage animée par une forte implication et exploitation de l'histoire collective.

Yasmina Khadra, Malika Mokeddem, Salim Bachi et tout autre écrivain ayant contribué par leurs écrits durant et après cette période, durant laquelle l'État, l'armée et la société étaient au plus fort de la déstabilisation, ont agi par acte de conscience envers leur

¹ Rachid Boudjedra, *Timimoun*, Paris, Paris, Denoël, 1994.

² Rachid Mimouni, *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, Paris, le Pré aux Clercs, 1992

³ Rachid Mimouni, *La Malédiction*, Paris, Stock, 1993.

⁴ Douin, Jean Luc, « Yasmina Khadra lève une part de son mystère », in *Le Monde*, 10 septembre 1999.

⁵ In *Algérie Littérature / Action*, N° 22 du 23, juin-septembre 1998, p.191.

Patrie et ont géré leurs écritures par rapport à une actualité quotidiennement meurtrière. Pouvaient-ils garder la tête froide et la plume rangée dans une telle situation de crise exaspérée ?

Les écrivains qui se sont manifestés par leurs écrits durant cette période, se voient essentiellement sollicités sur des champs qui échappent souvent, d'abord à leur statut d'écrivains puis à leurs compétences : la politique, l'économie, la sociologie... Un champ dans lequel, l'Algérie est fortement actualisée. Cependant, évoquer l'histoire n'est pas une tâche facile, parce que même

« Si l'auteur considère une situation historique comme une possibilité inédite et révélatrice du monde humain, il voudra la décrire telle qu'elle est. N'empêche que la fidélité à la réalité historique est chose secondaire par rapport à la valeur du roman. Le romancier n'est ni historien ni prophète : il est explorateur de l'existence. »¹.

L'écrivain n'est de surcroît ni historien, ni journaliste, mais un créateur qui s'interroge sur les destins singuliers de personnages pris dans l'histoire, en faisant appel à son imagination. Les réalités de l'Histoire algériennes contemporaines sont, donc, reprises comme pour témoigner du climat terrible d'une époque. Autrement dit, il s'agit d'assumer ses responsabilités et dire la situation. Dans le récit, se lit la dimension du réel qui reflète la fidélité de l'auteur vis-à-vis à la réalité de certains événements historiques, et de même leurs démystifications. Les événements y sont introduits chaque fois qu'une structure narrative l'exige.

I.1.4 Prémices d'un renouveau du texte algérien d'expression française

Yasmina Khadra, Salim Bachi et Malika Mokeddem font partie d'un bon nombre de nouvelles voix², ayant investi le champ de la littérature algérienne pendant les deux dernières décennies, en produisant un corpus littéraire aussi considérable que varié. Un corpus qui s'inscrit dans la perspective de la continuité et de l'évolution romanesque algérienne. La diversité des œuvres de la nouvelle génération affirme l'unité d'une littérature contemporaine liée à l'évolution sociopolitique et religieuse de l'Algérie. Et de

¹ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 59

² A ce propos, dans, *Dictionnaire des écrivains algériens de langue française 1990-2010*, Alger, Chihab, 2014, p.8, Amina Azza Bekkat affirme « Au terme de ce projet, nous avons inventorié plus de 60 auteurs, mais la liste n'est pas exhaustive car en l'absence de références complètes trouvées auprès des maisons d'édition, nous avons fonctionné de façon un peu aléatoire, en cherchant dans les librairies et en dépouillant les articles dans les journaux qui mentionnent et commentent les parutions nouvelles. »

là, l'abondance et la diversité qui s'impose dans le paysage littéraire algérien se conjugue avec une production de textes dynamique et évolutive.

Le courant littéraire qui s'est développée au cours des années quatre-vingt dix et deux mille, inscrit la littérature algérienne dans une nouvelle mouvance au sein de laquelle un certain nombre d'écrivains se distinguent de la tradition littéraire algérienne, ainsi que de leurs prédécesseurs. En effet, plusieurs critiques s'accordent sur le fait que durant la crise de violence des années 90, le fait littéraire a pris un tournant majeur. A ce propos, Christiane Chaulet-Achour, consent au fait qu'on assiste depuis 1995 à une « *prolifération [...] de textes où se mêlent témoignages et œuvres créatrices.*»¹

Il convient de préciser aussi que, bon nombre de cette production prolifique, fut réalisé à l'étranger, particulièrement en France par des écrivains qui ont quitté le pays, suite à une situation tragique voire fatale. D'ailleurs le sujet de la persécution des intellectuels et leur exil à cause de l'insécurité et les menaces vécues au quotidien, figurent dans les trois romans que nous étudions et que nous développerons, ultérieurement², dans leur rapport avec le mythe d'Ulysse. Citons à titre d'exemple l'assassinat, par balles, égorgement ou décapitation, commis à l'encontre des intellectuels et des personnalités politiques et syndicales dont Djilali Liabes, l'écrivain Tahar Djaout, le psychiatre Mahmoud Boucebcı, l'universitaire M'Hamed Boukhebza égorgé chez lui devant sa famille, le poète Youcef Sebtı, le dramaturge Abdelkader Alloulla.

Le départ massif d'une certaine intelligentsia a eu pour effet de générer de nombreux témoignages qui ont porté un regard critique sur le bouleversement de la société algérienne traversée par de fortes tensions et de violences physiques et surtout de cruautés morales. Les thématiques de l'horreur, de la terreur, de l'angoisse, du malaise et du chaos ont émaillé les écrits.

¹ Christiane Chaulet Achour, « Littérature », in *2000 ans d'Algérie*, ouvrage collectif, Paris, Editions Séguiers. Coll. Carnets, 1998, p. 101.

² Cf, Chapitre III.3.5 Mohammed Seen : Plaidoyer pour la raison, p. 149 – Chapitre IV.2.2.2 L'isthme fatal de Jamil, p. 212 – Chapitre V.3.4 L'enfer de l'intellectuel persécuté, p. 269

Cela dit, à la montée de la restriction considérable des libertés individuelles réplique l'engagement des écrivains qui acquiert une grande valeur synonyme d'acte courageux. L'écriture devient une force majeure et un moyen efficace de dénonciation. Les écrits des années 90 n'ont pas cessé de restituer les drames et de nommer le mal et l'origine du mal. Abdelkader Djemai en a exprimé, à ce propos, sa propre expérience, que nous estimons similaire à celle de tous les autres auteurs algériens ayant partagé la même situation et manifesté la même réaction, le même défi.

« Je viens d'un pays, l'Algérie, où l'on tue ceux qui écrivent. Parce que les mots font peur aux assassins ou à leurs commanditaires. Parce que, sans démagogie, ils portent en eux la nécessité, l'urgence de témoigner contre l'horreur qui brise l'homme, de dénoncer ce qui est atteinte à sa liberté et à sa dignité. Les égorgeurs viennent sinistrement nous rappeler : On n'écrit pas impunément. On écrit aussi pour dire non, pour refuser d'être humilié, écrasé, méprisé. [...]. En cette période confuse et incertaine, l'écrivain est, d'une façon ou d'une autre, face à l'histoire. Il arrive que l'engagement s'impose brutalement à lui. Un engagement qui a coûté la vie à ceux qui avaient, à travers notamment la langue française, la prétention d'aimer l'écriture avec ce qu'elle suppose comme contraintes, responsabilité, rupture, risque, exigence et authenticité. »¹

Ceci explique le nombre considérablement important d'écrivains algériens qui ont été contraints de quitter leur terre natale et de s'installer principalement en France. La possibilité de vivre loin des menaces quotidiennes, leur a permis de se consacrer sans risques à leurs activités d'écriture. En plus d'être abondante, le renouveau de la création littéraire tous genres confondus s'impose. Un renouveau qui a favorisé l'expansion de la littérature algérienne en langue française et ce, malgré les attaques virulentes à l'encontre de l'écriture en cette langue considérée comme un délit en cette période. Paradoxalement à une polémique linguistique à propos de ces écrits, la situation de crise et d'intolérance redonne à l'acte d'écrire une vigueur à l'éventail de ses styles et à la pluralité de ses thématiques².

En dépit de l'atmosphère tragique qui régnait en Algérie et qui générait une instabilité vécue au quotidien, la production littéraire, elle, ne tarit pas. Au contraire, elle persiste, se multiplie et, mieux encore, se renouvelle. En examinant quelques aspects des romans de la dernière décennie, Zineb-Ali BenAli constate que « *des renouvellements thématiques et esthétiques qui se dégagent des textes de Salim Bachi, de Yasmina Khadra,*

¹ Abdelkader Djemai, « Il arrive que l'engagement s'impose brutalement », in *La Quinzaine littéraire*, du 1^{er} mars 1997.

² Pour plus de détails, voir Nadjib Redouane (Dir), *Diversité littéraire en Algérie*, Paris, l'Harmattan.

*de Boualem Sansal par exemple, montrent qu'un franchissement des frontières à travers des personnages et des paysages différents, traduit plus que jamais une sortie du cadre national ».*¹

Chez la plus part, pour ne pas dire l'unanimité, des écrivains de cette époque, le même thème nourrit leurs intrigues, mais de manière différente. C'est là une convergence et un trait caractéristique de cette nouvelle génération. Le sort, le destin et le devenir du pays est dit selon la manière de chacun et à la guise de son imaginaire.

La diversité des écrits produit durant cette période est une particularité de cette mouvance littéraire contemporaine en rapport avec l'Histoire tragique de l'Algérie. De même les auteurs œuvrent dans un même élan, versant dans une écriture de dénonciations sociales, politiques et religieuses. Leur vision commune cible et privilège les événements de l'histoire immédiate et leurs conséquences sur le peuple algérien. Cette matrice thématique reposant sur la récurrence du malaise et de l'instabilité permet aux écrivains de déployer un éventail de variétés narratives accentuées par de puissantes descriptions.

A côté des auteurs déjà connus et en activité régulière et permanente tels que, Mohammed Dib, Rachid Boudjedra, Rachid Mimouni et Assia Djebar (pour ne citer que ceux-ci) émergent en nombre d'autres plumes, donnant lieu à une multiplication spectaculaire des textes et des genres qui contribuent vivement au renouveau du paysage littéraire algérien. A ce propos, Rachid Mokhtari pourvoit qu' :

« Une nouvelle exploitation littéraire de l'Algérie s'est manifestée au début de la décennie écoulée et, principalement, à partir de 1993/1994, année fantôme des premiers assassinats des intellectuels et écrivains algériens, augurant le funeste dessein de "décerveler" le pays. Une cinquantaine d'ouvrage en langue française, tous genres confondus, romans, chroniques, témoignages, essais, ont surgi comme autant de graphies acérées, brutales et abruptes pour dire l'urgence face à la violence islamiste, qui ensanglante toutes les régions de l'Algérie, de sa capitale à ses confins montagneux. »²

L'ensemble des œuvres et ouvrages littéraires, produits lors des deux dernières décennies, permet l'instauration d'une littérature algérienne de langue française, dont les auteurs ont, dans un premier temps, inscrit leurs espaces romanesques dans l'actualité tragique du

¹ Zineb-Ali Benali « La littérature africaine au XIX siècle: Sortir du post-colonial ». Colloque international. Université de Tamanrasset. 09/05/2007.

² Rachid Mokhtari, *La graphie de l'horreur, Essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*, Op. Cit., p.39.

pays, puis, dans un deuxième temps, de dépasser le cadre territorial pour s'ouvrir sur le monde, apportant ainsi au paysage littéraire algérien un nouveau souffle.

Le renouveau dans l'écriture romanesque algérienne poursuit son cheminement durant les années deux mille. Le retour progressif à la paix caractérise ces années, faisant place à une sécurité relative.

I.1.5 L'après écriture de l'urgence

La création esthétique imposée par la richesse et la variété de la production littéraire a fait, par la suite, l'objet de différents ouvrages et études collectives¹ qui ont mis au jour l'originalité et l'importance de cette mouvance littéraire, de son acte d'énonciation nés au cœur de la mise à mort du pays. Résurgence et rénovation sont les indices qui unissent les romans des années deux mille, caractérisés par une écriture introspective se rapportant au mouvement intimiste, genre, essentiellement, abordé par des auteures algériennes, à l'instar d'Assia Djebar, Malika Mokeddem, Maïssa Bey etc. Résistance et émancipation se configurent au cœur de leurs écrits qui manifestent un acte de liberté et d'individualité par rapport à une communauté qui ne réserve à la femme que sommations et interdictions. Pour ce faire, l'autobiographie se mêle à l'autofiction afin d'atténuer les vérités des révélations dites à propos des multiples formes d'oppression, de persécution et d'arbitraire qui s'intensifient avec l'émergence du discours intégriste en Algérie à l'orée des années quatre-vingt dix. Avec l'écriture introspective,

« Tant de tabous, tant de balises, de non-dits, de lests colore cette écriture, et donnent le ton de la contestation. Difficultés, préoccupations, colères, coups de cœur, vécus, mémoires de la société et de l'individu sont une source de richesse accumulée, le levain de sa force créatrice. »²

Les écrivaines s'investissent dans l'écriture de la condition féminine, tout en rejoignant les auteurs qui témoignent de la violence terroriste qui sévit en Algérie.

¹ Nous citons à titre d'exemple : Charles Bonn & Farida Boualit (Dirs), *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?*, Paris, L'Harmattan. Najib Redouane et Yamina Mokeddem (Dir), *1990 en Algérie. Année féconde aux années de rupture*, Toronto, La Source, 2000. Beate Burtscher-Bechter et Birgit Mertz-Baumgartner, *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001. Yvette Bénayoun-Szmidt ; Charles Bonn & Najib Redouane, *Algérie : Nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, 2001

² Sid Larbi-Attouche, *Paroles de femmes, 21 clefs pour comprendre la littérature féminine en Algérie*, Alger, ENAG, 2001, p. 35

Signalons que l'apport de l'écriture féminine, assez modéré dans les années 80, devient plus important¹, depuis la décennie 90, par rapport à la production globale.

De l'écriture rétrospective, il est aussi question ; elle cible la recherche du passé de la mémoire collective et la restitution de l'Histoire. C'est une écriture qui puise aussi dans les profondeurs lointaines de l'héritage culturel algérien et universel. Une textualisation de l'Histoire est abondamment présente en filigrane dans la production romanesque, usant de réécritures et relectures des mythes, contes et légendes. Nous assistons également à une écriture qui interpelle des espaces divers, adhérant à une réflexion sur la condition humaine commune à toute l'humanité.

Les fictions de l'après-urgence affichent le fond social de l'histoire enraciné dans l'Algérie coloniale, post-coloniale et post-urgence. Le thème de la guerre de libération nationale, qui a été au cœur de la littérature algérienne jusqu'à 1980, revient de loin et devient plus présent, plus apparent depuis la recrudescence de la violence dans le pays en 1993. Il envahit les textes algériens contemporains mettant en scène ce miroir guerre de libération nationale / décennie noire, entrecroisement de deux périodes historiques qui aboutiraient, peut être, à comprendre ce regain de violence qui a plongé l'Algérie dans l'horreur.

Cependant, d'autres thèmes, d'actualité qui témoignent de l'indicible horreur qui s'installe brusquement dans le pays : massacres et tueries collectives de populations civiles, déflagrations désastreuses dans des lieux publics, meurtres en série, enlèvement, séquestration et viol des femmes, tortures et traumatismes morales, où l'amour se mêlent aux souffrances du quotidien et aux déceptions multiples de la vie. La peur, la mort, la pérennité de la violence, l'intégrisme et le fanatisme religieux, forment la toile de fond dans la majorité des œuvres produites durant cette période.

Notons aussi, qu'afin d'intégrer les manifestations de la violence vécue en Algérie, les procédés narratifs sont mis en œuvre dans les écrits de cette décennie. Citons, par exemple le recours à l'intertextualité, par des allusions, des références et des parodies de

¹ Nous citons à titre d'exemple quelques noms, d'une liste bien longue, qui ont émergé dans le champ littéraire à cette époque : Fatima Bakhai, Malika Mokeddem, Hawa Djabali, Leila Sebar, Maïssa Bey, Leila Merouane, Ghania Hamadou, Zinai Koudil Hafsa, Latifa Benmansour

textes universels, qui s'avère un procédé à travers lequel, la violence, dans tous ses aspects, est perçue et montrée.

Maints auteurs font, aussi, usage du procédé du récit enchâssé qui permet d'introduire, dans la trame du récit principal, des séquences issues directement du référent, le plus souvent, sous forme d'extraits de presse où la cruauté est présentée sans voile et dans toute son horreur.

La narration subjective à la première personne est, aussi, devenue la technique la plus usitée. Le "Je" qui, traditionnellement, est le procédé du texte autobiographique, se retrouve détourné de cette fonction pour donner naissance à un style d'écriture comparable au style documentaire, à la chronique et au témoignage pour narrer des expériences personnelles, le plus souvent, traumatisantes.

La Présence du mythe dans l'écriture algérienne contemporaine se fait, aussi de plus en plus apparente. Certains écrivains algériens y compris Yasmina Khadra, font référence, même d'une manière abstraite, au mythe comme élément essentiel dans leurs écritures. Ils tentent de réécrire le mythe selon leurs propres interprétations, dotant leurs textes d'une littéarité au niveau des procédés ou techniques scripturaires.

Il nous a été apparent que dans le renouveau littéraire algérien durant les années quatre-vingt-dix à nos jours, l'intertextualité s'accroît comme procédé narratif dans plusieurs œuvres algériennes. Dans des romans de cette génération, qu'on dit versés dans l'actualité nationale et internationale, l'exploitation des ressources de la littérature mythologique universelle prend de l'envergure. Le référent mythologique tient une place importante et laisse voir chez ces auteurs une volonté de réinventer une perspective romanesque qui manquait à cette littérature dite de l'urgence ou de témoignage.

C'est au sujet du référent mythologique comme signe de renouveau dans la littérature algérienne de la période post-urgence, que nous avons sélectionné trois œuvres algériennes concomitantes¹, ayant fait, simultanément, recours au mythe d'Ulysse en le décontextualisant de ses : ère et aire.

¹ Il s'agit des trois romans qui constituent notre corpus.

La littérature algérienne se fraye un chemin pour aboutir à la solution de ses problèmes matériels qui la maintiennent à la périphérie de la littérature mondiale. Elle dépasse le cadre territorial dans lequel elle se débat pour rejoindre l'universel en se libérant de cette spectaculaire métamorphose de moule qui fait d'elle une forme de culture aliénée et aliénante. C'est une littérature qui va vers l'exploration des valeurs culturelles, religieuses, linguistiques, ethnologiques, sociologiques, historiques du pays et reflète aussi l'expérience de la vie culturelle et communautaire par la pratique esthétique du culte de la différence dans tous les domaines existentiels.

Après ce survol traitant du contexte littéraire algérien lié à une période de crise qu'a vécu l'Algérie depuis les événements d'octobre 1988, nous tenterons d'approcher de plus près l'apport des trois auteurs que nous étudions au sein de ces deux dernières décennies. Nous visons, chez ces auteurs appartenant à la nouvelle génération de la littérature algérienne, une présentation sommaire des projets scripturaux que Yasmina Khadra, Salim Bachi et Malika Mokeddem poursuivent depuis leurs premiers écrits.

Nous ne pouvons prétendre à ce propos l'exhaustivité d'une étude complète et détaillée des écrits de ces derniers. Nous allons, par l'évocation des traits marquants de leurs œuvres romanesques, essayer de cerner la constante thématique, tissée entre la fiction et le réel, que chacun des trois auteurs renouvelle à travers une nouvelle gamme de personnages, d'intrigues et d'espaces romanesques.

I.2 Yasmina Khadra : Une écriture qui va de l'immédiat à l'universel

Mohammed Moulessehoul était en activité littéraire depuis les années quatre-vingt. Il écrit plusieurs romans et nouvelles¹. Ces textes publiés, sous sa véritable identité, sont autant d'ouvrages consacrés à la vie des petites gens et aux péripéties de la fatalité, œuvres conformes aux stéréotypes et aux canons littéraires en usage. Dans une interview, Yasmina Khadra déclare : «Vu ma position et l'ambiance de l'époque, dans mes premiers écrits, je

Salim Bachi, *Le Chien d'Ulysse* (2001) - Malika Mokeddem, *N'Zid* (2001) Yasmina Khadra, *Les Sirènes de Bagdad* (2006).

¹ *Amen*, à compte d'auteur, Paris, 1984. *Houria*, ENAL, Alger, 1984. *La Fille du pont*, 1985, ENAL. *El Kahira*, ENAL, Alger, 1986. *De l'autre côté de la ville*, L'Harmattan, 1988. *Le Privilège du Phénix*, ENAL, Alger, 1989.

m'autocensurais dans le choix des sujets. Je ne m'attaquais jamais aux tabous, à la hiérarchie, au gouvernement. Je voulais écrire à tout prix et m'initier à la littérature».¹

Entre 1985 et 1988, Yasmina Khadra publie, sous son vrai nom, sa trilogie à genres différents. Ces œuvres, à vocation documentaire, exploitent des données historiques de l'Algérie coloniale sans verser cependant dans le discours nationaliste.

*Le privilège du Phénix*² est un roman historico-onirique qui relate la traversée en quête d'une identité, du personnage Flen errant à travers les montagnes du pays accompagné de sa mule nommée Saint-Heureuse. Aucune population des villages, par où il passait, ne l'acceptait. On le rejetait violemment, seul un nain nommé Llaz demeurait sur ses pas. Au cours de sa traversée, il perdit son ânesse et fut, par la suite, agressé et laissé pour mort par un bandit d'honneur. Seul le nain, longuement repoussé par Flen, était à ses côtés, et prit soin de lui.

Ce récit est entrecoupé de dialogues philosophiques sur l'existence, les problèmes de l'identité ainsi que l'amitié paradoxale entre Flen et Llaz. Le roman s'inscrit aussi dans cette symbolique du Phénix, l'oiseau mythologique qui renaît de ses cendres. Ce Phénix serait le personnage Flen qui incarne cette renaissance en retrouvant, en dernier lieu, son identité juste après la mort du nain Llaz.

Ces mêmes préoccupations historiques, et ce même contexte historique sont encore présents dans le recueil de nouvelles *La fille du pont*³. La nouvelle dont le titre est celui du recueil raconte la vie d'un enfant dont la famille a été brûlée vive dans sa mesure par les colons à l'époque de la dépossession des terres. Dans la ferme de riches colons où il finit *Khammes*, l'enfant accomplit maintes tâches. La patronne lui confiait aussi ses lettres d'amour qu'il portait à un riche fermier habitant non loin du pont. Et dans ses allers-retours, il tomba amoureux d'une fille qu'il voyait toujours sur le pont. Cette dernière devint sa raison de vivre et sa quête personnelle. Le roman intitulé *El Kahira*⁴ : *la cellule de la mort* est un témoignage sur la guerre de libération écrit à partir de propos recueillis auprès des anciens condamnés à mort de Sarkadji, dédié à Ahmed Zabana, le premier nationaliste algérien guillotiné.

¹ In http://www.geocities.com/polarnoir/total_polar2005.html.

² Yasmina khadra, *Le Privilège du phénix*, Alger, ENAL, 1989.

³ Yasmina Khadra, *La fille du pont*, Alger, ENAL, 1985.

⁴ Yasmina Khadra, *El Kahira-cellule de la mort*, Alger, ENAL, 1986

Le roman policier, genre, assez inhabituel dans la littérature algérienne d'avant 1990, a été propulsé durant la décennie noire. Sa présence forte remarquable à travers le roman noir dont le chef de file sera Yasmina Khadra et sa plume trempée au vitriol, sa langue frappante au curieux mélange d'humour et de désespoir.

Sous le pseudonyme Commissaire Llob, sont publiés, chez Laphomic, à Alger, deux romans policiers: *Le Dingue au bistouri* (1990) et *La Foire des Enfoirés* (1993). Ces derniers seront suivis d'une trilogie policière publiée chez La Baleine à Paris : *Morituri* (1997). *L'Automne des Chimères* (1998) et *Double blanc* (1998). Cette fois-ci l'auteur signe Yasmina Khadra, pseudonyme, avec lequel il livrait, aux lecteurs, une peinture effrayante de la guerre civile qui broie la société algérienne, ainsi qu'un univers de l'inhumain qui a cédé aux facilités financières, à la corruption et à la complaisance.

Yasmina Khadra revient, encore une fois, au polar en 2004 et fait ressusciter son personnage fétiche le Commissaire Llob, tué lors de la précédente intrigue policière. Il lui redonne vie dans *La Part du mort* (2004), au sein d'une enquête, très mystérieuse, qui le plonge dans l'affaire de la nuit du 12 au 13 mai 1962 et le drame des harkis qui se retrouvèrent seuls face à la colère des combattants de la guerre de Libération, après le départ des forces coloniales françaises du sol algérien.¹

La critique sociale occupe une place centrale dans ces romans. Écriture dont le contenu est, inséparablement, lié aux images réelles de l'Algérie, de ses villes, de son marasme quotidien. Cette critique se manifeste surtout dans les réflexions du Commissaire Llob, ainsi que dans ses remarques explicites.

L'aspect sociologique joue un rôle prépondérant dans ces romans noirs dans lesquels apparaît le dévoilement d'une problématique politique et sociale parallèlement à l'enquête de détective.

¹ Pour plus de développement, à propos des romans policiers de Yasmina Khadra, voir les travaux de recherche de Beate Bechter- Burtcher, « Entre affirmation et critique, le développement du roman policier algérien d'expression française ». Sous la direction des professeurs Guy Dugas et Robert Jouanny. Univ. Paris Sorbonne, 1998. Et D'Anne Griffon « Romans noirs et romans roses dans l'Algérie d'après 1989 ». Sous la direction de Jacques Chevrier et Guy Dugas. Univ. Paris Sorbonne, 2000.

Vanoncini désigne les auteurs de ces romans comme "les radiologues"¹ de la société contemporaine. Yasmina Khadra en est, incontestablement, un parmi ces "radiologues" de la société algérienne. Ce qu'atteste la critique Michèle Gazier à propos de ses écrits :

« La force de l'auteur (...) est de conserver tout au long du récit un double regard de sociologue et d'écrivain. Au-delà des passions, des douleurs, des rancœurs, Yasmina Khadra n'oublie jamais son rôle d'observateur. Rien ne sert de dénoncer, de hurler, de pleurer. Il faut donner à voir jusqu'à l'épouvante, et même au-delà. Donner à voir pour donner à comprendre, pour écarter l'irrationnel, le magique, la fatalité. »²

Yasmina Khadra continue d'explorer les méandres du peuple algérien avec *Les Agneaux du Seigneur*³ et *A quoi rêvent les loups*⁴. Deux récits complètement différents, car ils s'éloignent du modèle générique du polar. Ces deux romans dont la toile de fond est la violence de l'intégrisme signifié à travers les meurtres qui se multiplient et se succèdent. Ils relatent l'actualité sanglante de la période noire de l'Algérie rangée par une violence dévastatrice. Développés autour de deux jeunes personnages : Un enfant endoctriné qui revient de l'Afghanistan, agent, qui amorce l'irréversible métamorphose de doux agneaux en monstres sanguinaires, et de Nafa Walid, jeune homme, remarquable par sa beauté et ses ambitions cinématographiques, qui glisse progressivement vers le fanatisme destructeur, lui et toute un essaim de jeunes algériens. Un glissement qui finit par une descente à l'enfer.

Dans ces deux romans, essentiellement consacrés aux origines de l'intégrisme rural et urbain, Yasmina Khadra plonge dans un monde de carnage où l'actualité sanglante de l'Algérie est très apparente. L'auteur observe et décrit minutieusement cette boucherie humaine faisant, tout de même, acte de distanciation qu'il explique, dans ses propos :

« Mon regard est resté lucide parce que loyal vis-à-vis des situations que je décris. Cette procédure a des avantages considérables. D'abord, vous êtes moins stressé, vous ne vous sentez pas obligé de vous surpasser, et la réalité que vous appréhendez se prête plus facilement à son exercice. Ensuite, il y a la simplicité des faits qui rend leur assimilation possible. J'ai opté pour la même formule dans mes romans d'après ; *Les agneaux du seigneur* et *A quoi rêve les loups*. Ainsi le lectorat n'a pas eu besoin de mon avis personnel pour se faire une idée. Il a vécu

¹ André Vanoncini, *Le Roman policier*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p.107

² Michèle Gazier, « La haine au village », in *Télérama*, Algérie 46: Nouvelles écritures, 23 septembre 1998.

³ Yasmina Khadra, *Les agneaux du Seigneur*, Paris, Julliard, 1998.

⁴ Yasmina Khadra, *A quoi rêvent les loups*, Paris, Julliard, 1999.

étroitement les drames et les aspirations de mes personnages.
Comme eux, il a adopté une attitude et s'en est sorti convaincu.»¹

« L'Écrivain », l'enfant de Kenadsa, qui passe de l'anonymat au pseudonymat et qui reste fidèle à sa signature: Yasmina Khadra, dévoile enfin son identité : Mohammed Moulessehou, et révèle son statut d'ex-militaire de l'armée algérienne dans une émission télévisée Bouillon de culture de Bernart Pivot.

C'est une écriture autobiographique² que Yasmina Khadra manifeste dans son roman *l'Écrivain*³. C'est aussi sa propre existence, et ses souvenirs d'enfance, d'adolescence, de carrière militaire, qui deviennent source d'inspiration grâce à une reconstruction du moi et un retour sur soi.

*L'imposture des mots*⁴ est à la fois récit, témoignage et fiction. Il y raconte l'affrontement intérieur, fort bouleversant, entre "L'Écrivain" et le soldat.

Dans *La Rose de Blida*⁵, Yasmina Khadra évoque ses premières amours ; celles de sa prime jeunesse, et raconte ce jeune adolescent qu'il fut ainsi que son passé lointain et intime

A l'aise dans différents genres, Yasmina Khadra prouve par sa production variée, sa capacité de passer du polar, à l'écriture blanche, à l'autobiographie. On en découvre, encore, une autre écriture dans *Cousine K*⁶, celle d'une analyse psychologique. Yasmina Khadra affirme son talent pour l'étude d'un caractère à travers un récit sur la douleur et l'hystérie d'un jeune garçon timide et mal aimé de sa mère qui n'a d'yeux que pour son frère ; et qui s'éprend d'amour pour une belle cousine qui, en échange, ne lui offre que sarcasmes et mépris

Chez Yasmina Khadra, les romans se suivent, mais ne se ressemblent pas ! Le voilà qui dépasse le cadre territorial, et consacre une trilogie à l'impossible dialogue entre l'Orient et l'Occident.

¹ Cité par Rachid Mokhtari, *La graphie de l'horreur. Essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*, Op.Cit., p. 143

² Pour plus de développement sur cette écriture, voir le mémoire de magistère de M. Slimani Ismail intitulé « *L'écriture autobiographique chez Yasmina Khadra: Un acte de résilience* », sous la direction du Dr Khadraoui Saïd, Univ. El Hadj Lakhdar- Batna, 2006.

³ Yasmina Khadra, *L'écrivain*, Paris, Julliard, 2001.

⁴ Yasmina Khadra, *L'imposture des mots*, Paris, Julliard, 2002

⁵ Yasmina Khadra, *La Rose de Blida*, Paris, Julliard,

⁶ Yasmina Khadra, *Cousine K*, Paris, Paris, Julliard, 2003.

Des écrivains, d'horizons différents, se sont emparés des attentats du 11 septembre pour en faire le cœur d'un roman. Dans ce climat de guerre, de violence et de haine qui se déchaînent, et après avoir traité, dans ses écrits, les conflits et les bouleversements qui ont secoué l'Algérie durant la décennie noire, Yasmina Khadra s'investit dans une trilogie ancrée dans les trois principaux points de friction entre l'Occident et le monde musulman: L'Afghanistan, la Palestine et l'Irak.

Yasmina Khadra explore, dans *Les Hirondelles de Kaboul*¹, premier volet de cette trilogie, un vécu paradoxal de deux couples essayant de croire à l'amour sans, pour autant, faire économie de la guerre. Leurs vies se retrouvent basculées dans l'oppression, la banalité de la mort et surtout le règne de l'absurde.

Trois ans après, dans le deuxième volet, *L'Attentat*², il sonde le désarroi d'un médecin palestinien établi en Israël qui découvre, trop tard, que sa femme s'est réellement fait exploser dans un restaurant à Tel Aviv.

Le dernier volet de cette trilogie, *Les Sirènes de Bagdad*³, met en scène un jeune irakien, sans histoire qui, de l'indifférence, passe à la colère face à l'invasion américaine de sa patrie. L'innocent jeune Bédouin, qui rêvait de devenir un homme de lettres, se transforme en un machine à tuer suite à une offense que sa famille, le père surtout, ont subis.

Après avoir franchi les frontières de l'Algérie dans sa dernière trilogie consacrée au terrorisme international ; et de même que la thématique de la guerre de libération nationale fait son retour dans les écritures algériennes en 1993 et les années suivantes, Yasmina Khadra convoque, dans *Ce que le jour doit à la nuit*⁴ de Yasmina Khadra l'Histoire de l'Algérie durant les années trente relatant le déchirement de deux communautés, algériennes et pieds-noirs dont le facteur commun est l'Algérie. Déchirement incarné par son personnage Younès-Jonas écartelé entre l'amitié exceptionnelle qui l'unit à ces jeunes colons, amis d'enfance et la fierté, la déférence envers ses ancêtres et les coutumes de son peuple.

¹ Yasmina Khadra, *Les Hirondelles de Kaboul*, Paris, Julliard, 2002

² Yasmina Khadra, *L'Attentat*, Paris, Julliard, 2005

³ Yasmina Khadra, *Les Sirènes de Bagdad*, Paris, Julliard, 2006.

⁴ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, Paris, Julliard, 2008

Yasmina Khadra nous transporte avec *l'Olympe des infortunes*¹ dans un registre totalement nouveau. Des romans traitant des conflits du Proche-Orient, nous nous laisserons surprendre non pas par son écriture mais par le genre qu'il déploie, celui proche du conte philosophique.

Dans le roman, l'Olympe des infortunes est un terrain vague coincé entre le chaos de la ville et le silence de la mer, hors du temps et de toute géographie où se décompose au soleil des dieux déçus. Dans ce lieu, sont dépeints Ach le Borgne, qui sait mieux que personne magnifier les clochards, Junior le Simplet, Mama la Fantomatique, Le Pacha et sa cour de soûlards, et bien d'autres personnages encore aussi obscurs qu'attachants. C'est un pays de mirage et de grande solitude où toutes les hontes sont bues comme sont tus les plus terribles secrets.

A travers ce voyage philosophique, Yasmina Khadra nous propose une escale dans l'univers des égarés, des oubliés et marginalisés de la société il nous raconte le quotidien de marginaux et de clochards, de dieux déçus, d'une civilisation rongée par la corruption, la marginalisation, la surprotection civile, la haine et la phobie de l'autre. Un univers fait de tendresse et de bouffonneries et de rêves invraisemblables et de possessions abusives où surgissent, parfois, de cuisantes questions sur le mensonge et la culpabilité.

*L'équation africaine*² nous invite à découvrir un Continent tel qu'il est et à rencontrer, et ses différents acteurs dans leurs diversités. C'est à la fois un roman d'aventures et une œuvre de réflexion. Avec son style de conteur, Yasmina khadra nous jette dans une Afrique orientale déboussolé. Il nous plonge dans une Afrique en proie de la violence, une Afrique désertique et appauvrie par des luttes de pouvoir.

Il place face à cette réalité un européen issu d'un milieu aisé, médecin, un homme qui évolue dans des sphères totalement étrangères et qui va se heurter de plein fouet à un monde inconnu. Tout sourit à cet homme : une maison confortable, une résidence secondaire, une vie réglée et surtout une femme aimée et aimante. Un jour tout bascule et un drame familial l'accable. Il décide d'abandonner son existence luxueuse pour partir avec son ami Hans en voilier aux Comores. Le voyage de l'oubli se transforme très vite en cauchemar, le voilier est arraisonné par des pirates africains et les deux amis sont traînés de force et sans ménagement par leurs ravisseurs. De la Somalie au Soudan, le voyage est

¹ Yasmina Khadra, *L'Olympe des infortunes*, Paris, Julliard, 2012

² Yasmina Khadra, *L'équation africaine*, Paris, Julliard, 2011.

long et pénible : les coups et les humiliations subies donnent à Kurt une image partielle et partiale de l'Afrique qui lui donne le droit de prendre ces africains pour des sauvages.

Dans les aveux de Joma un chef de groupe de pirate, nous est livré l'insoutenable évidence d'une violence subie et adopté :

« Je n'ai pas choisi la violence. C'est la violence qui m'a recruté. De mon plein gré ou à mon insu, peu importe. Chacun fait avec ce qu'il a. Je n'en veux à personne en particulier et, par conséquent, je ne vois pas comment ne pas loger tout le monde à la même enseigne. Pour moi, Blanc ou Noir, innocent ou coupable, victime ou bourreau, c'est du pareil au même. Je suis trop daltonien pour distinguer le bon grain de l'ivraie. Et puis, c'est quoi le bon grain, et c'est quoi l'ivraie ? Ce qui est bon pour les uns est mauvais pour les autres. Tout dépend de quel côté on se trouve. Nul besoin d'éprouver du regret ou du remords. Qu'est-ce que ça change lorsque le mal est fait ? Petit, j'avais peut-être un cœur, aujourd'hui il est calcifié. Quand je porte ma main à ma poitrine, je ne perçois que la colère en train de sourdre en moi. Je ne sais pas m'émouvoir puisque personne n'a eut pitié de moi. Je ne suis que le support de mon fusil, et j'ignore qui, de moi ou de mon fusil, commande l'autre. »¹

*Les chants cannibales*² et *Algérie*³ font acte d'un troisième moment d'écriture, portant la trace d'un retour vers l'Algérie. L'auteur nous fait part, d'emblée dans sa quatrième de couverture, de son projet scripturale qui s'inscrit dans un renouveau thématique et esthétique où l'imaginaire demeure omniprésent tout en se ravitaillant du réel qui constitue son terreau :

« J'espère que *Les Chants cannibales* traduiront la palette de mon écriture qui change en fonction des atmosphères et des rythmes que j'essaye d'articuler autour de mes personnages. Mes nouvelles n'ont pas la même structure ni le même ton. C'est une façon, pour moi, de domestiquer mes sujets et de bousculer ma vocation de romancier jusque dans ses derniers retranchements. Du lyrisme à la sècheresse du ton, je m'applique à restituer les émotions et les états d'âme sans lesquels aucune trame n'a de raison d'être ».

Les douze nouvelles reflètent le dur exercice de la conscience de tout un chacun face à l'opacité des conflits qui l'absorbent. Cette exercice de conscience, nous le touchons dans le contenu des douze nouvelles : *Wadigazen*, *El Aar*, *Les portes du ciel*, *Le faiseur de paix*, *L'aube du destin*, *Une toile dans la brume*, *La longue nuit d'un repent*, *Yamaha l'homme qui riait*, *Le Caid*, *Absence*, *Holm Marrakech* et *L'incompris*. Autant de récits qui nous plongent dans le cœur de l'existence humaine. Des sentiments mêlés, mettant à nu l'être

¹ Yasmina Khadra, *L'équation africaine*, Paris, Julliard, 2011 p. 142

² Yasmina Khadra, *Les Chants cannibales*, Alger, Casbah Editions, 2012..

³ Yasmina Khadra - Reza, *Algérie*, Editions Michel Lafon, Neuilly-sur seine, 2012,

humain. Une représentation non pas négative mais réelle de ce qu'il est. Sa nature et ses instincts aussi bas et infâmes soient-ils sont dévoilés : cupidité, voracité, indifférence, mépris, hostilité, froideur...

Algérie conte l'amour de l'Algérie que nous découvrons à travers le verbe de Yasmina Khadra et le « zoom » du photographe Reza immortalisant ses paysages, ses habitants, son Histoire et sa culture. Ce roman-photos a été publié à l'occasion du cinquantenaire de l'indépendance de l'Algérie, c'est en image cette fois ci, accompagné de ses textes, qu'il nous fait découvrir son pays.

Yasmina Khadra nous offre un voyage pictural et littéraire. *Algérie* est un hymne éclatant et serein, plein d'une poésie au relief retentissant, fidèle au passé et à l'actualité. Il y raconte comment il a été détourné de sa carrière de poète pour ensuite y revenir 30 ans plus tard. Ses souvenirs vont du Nord-Ouest au grand Sud, en passant par la kabylie, Alger et Constantine. Les villes se suivent mais ne se ressemblent pas. Les impressions sont multiples et toujours sensibles. Il parle de sa terre d'origine comme d'un proche, d'un ami ou d'une femme dont il serait tombé amoureux.

Yasmina Khadra a convié son ami et photojournaliste Reza pour immortaliser ses dires, de son regard subtil. L'exploitation visuelle rencontre le récit avec intensité et diversité. Portraits, scènes de vie quotidienne, monuments, Reza décrypte tout. Avec ses images. Le photojournaliste donne la parole à tout un peuple. Les photos sont en grands formats et riches en couleurs. Le jeu de lumière met en avant les complexités de ce pays. L'œuvre inédite parle de thèmes universels comme la modernité, la tradition, la jeunesse, la vieillesse, la solitude et la famille. L'auteur dit son amour et son attachement éternel à sa patrie : « *j'aime mon pays comme s'accroche à son épave un naufragé molesté par une mer démontée. On a beau dire, beau médire de lui, je m'interdis de le croire perdu. Pour moi un rivage est toujours possible. Il suffit de tenir jusqu'au bout.* »¹

Dans une évocation de l'Algérie de l'entre-deux-guerres, *Les anges meurent de nos blessures*² met en scène le parcours obstiné d'un homme ballotté entre le monde des

¹ Yasmina Khadra - Reza, *Algérie*, Editions Michel Lafon, Neuilly-sur seine, 2012, p. 12

² Yasmina Khadra, *Les anges meurent de nos blessures*, Paris, Julliard, 2012

Occidentaux qui lui a fait connaître la gloire, l'argent et la fièvre des rings, et l'homme qui, en lui, rejetait la violence et rêvait d'amour et de femmes.

Avec *Qu'attendent les singes*¹, Yasmina Khadra revient encore une fois à l'écriture énigmatique, aux événements tumultueux du polar, dont le mystère du d'une jeune étudiante retrouvée assassiné dans la forêt de Bainem, près d'Alger s'amorce dès les premières pages :

« À l'ombre d'un rocher, parmi des couronnes de fleurs sauvages, repose une jeune fille. Nue de la tête aux pieds. Et belle comme seule une fée échappée d'une toile de maître sait l'être [...] Aucun baiser ne la ressusciterait. Elle est là, et c'est tout. Fascinante et effroyable à la fois. Telle une offrande sacrificielle »².

Il y dépeint une société algérienne déchirée entre l'arbitraire des décideurs qui font leur propre loi et un peuple terrassé qui a cessé de rêver. Les thèmes, des séquelles de terrorisme, despotisme de certains personnages qui se croient au dessus de la loi, la traite des belles jeunes filles, malaise de certains éléments de la police entre l'application de la loi, la transgression de la loi et le souhait de se faire justice soi-même, côtoient l'enquête menée à ce propos par une femme.

I.3 Malika Mokeddem : Une écriture du Désert et de l'Ailleurs

L'écriture de Malika Mokeddem entreprend sa marche littéraire par *Les hommes qui marchent*³. Un récit ancré dans l'Algérie en état de guerre.

« [...] Les hommes qui marchent, mon premier livre, relatait l'histoire de ma famille et, à travers elle, celle de ma région natale et du pays. J'avais porté toute cette matière l'Histoire et les personnages travaillés par ma mémoire) longtemps avant de pouvoir l'écrire »⁴.

Comme elle le précise, elle-même, le récit retrace la vie de l'auteure et de sa famille, durant la colonisation française. Elle y raconte l'éveil de la conscience, la

¹ Yasmina Khadra, *Qu'attendent les singes*, Paris, Julliard, 2014.

² Yasmina Khadra, *Qu'attendent les singes*, Paris, Julliard, 2014, p.12

³ Malika Mokeddem, *Les hommes qui marchent*, Paris, Ramsay.

⁴ Revue Passerelles Mensuelle culturelle, N° 11 entretien en exclusivité, Malika Mokeddem, L'écriture, mon ultime liberté, Septembre, 2006, p.11.

résistance puis l'indépendance. Le personnage principal Leila est une fille qui connaîtra de la persécution et de la gloire en même temps. Persécution, d'une société masculine qui l'étouffait, et gloire d'une scolarisation qui l'a projeté dans le monde libérateur des livres. Les faits historiques y sont relatés à la manière du documentaire dans un ordre chronologique.

Dans *Le siècle des Sauterelles*¹, l'auteur opte pour une fiction qu'elle situe au début du siècle. Elle y va dans trois ans de temps auprès des personnages chers à son cœur et à son écriture, les nomades. Il s'agit dans ce récit de yasmine, fille d'une esclave rebelle et d'un poète vivant au milieu du désert, loin d'une société-tribu qui les persécute et entrave leur bonheur.

Des cavaliers mystérieux s'y présentent en l'absence du mari, viole puis tue la mère et le bébé. Yasmine en sort indemne, le père ne pense qu'à la vengeance.

Yasmine sillonnent le désert avec son père. Son comportement plutôt masculin évoque pleinement Isabelle Eberhardet. Le chemin du père et de la fille vacille entre l'acte de vengeance, noble tradition guerrière, que décide Mahmoud et l'acte de l'écriture de Yasmine qui s'y oppose. Ce roman, est un creuset d'oralité dans lequel, Malika Mokeddem fait surgir plusieurs mots arabes Guerba, Guessa'a, Hsira, Kheïma, Kholkhale, Riha, Seguia, Sfifa, Taleb, Zarbia.

Après ces deux romans qui « s'inspirent profondément de la tradition orale du conte, empruntant au légendaire »², Malika Mokeddem s'inscrit dans l'urgence d'écrire en réaction aux événements troublants et sanglants qu'a connu l'Algérie.

D'abord par *L'interdite*³ qui est un récit traversé par plusieurs similitudes que partagent Malika Mokeddem et Sultana, personnage principale : nous y relevons le départ du village comme réaction contre l'enfermement des traditions, et les études en néphrologie à Montpellier. Sultana porte le nom d'une reine, comme Malika d'ailleurs. Une femme qui s'insurge contre l'enfermement et les intolérances qui s'en suivent.

¹ Malika Mokeddem, *Le siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay, 1992.

² Beate Burstcher - Bechter & Brigit mertz- Baumgartner (dirs), *Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.21

³ Malika Mokeddem, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993.

Ensuite avec *Des rêves et des assassins*¹ qui retrace la décennie tragique de l'Algérie. L'héroïne, Kenza qui va à la recherche du passé d'une mère, contrainte de partir sans elle. Elle en découvre une vie de peine et de souffrance. Le récit devient au cours de cette recherche, un récit qui tend vers la connaissance et l'explication de ce qui secoue la psyché de tout un chacun : l'amour, la haine, le savoir, les rêves brisés. Le récit est aussi un réquisitoire tenu contre la violence dans toutes ses formes. Kenza se lance à la fin du récit vers le départ, départ qui va au-delà de l'Algérie et au-delà de la France, dans une ultime recherche d'un monde meilleur.

De l'émancipation d'une femme nomade, nous en rencontrons Nour installée dans un Ksar du Sud. *La nuit de la lézarde* est un récit qui réunit et désunit Nour et Sassi. Ce dernier (Sassi) aspire à l'amour de Nour qui, elle n'en voit qu'amitié. Sassi se réfugie dans le fantasme de l'obscurité profonde qui l'habite, et Nour s'exile dans ses livres et attend le retour d'un mirage. Entre Sassi et Nour s'élèvent la haine, le désamour, mais aussi le rêve.

*La transe des insoumis*² est un récit autobiographique. C'est la transe de Malika entre mémoire immédiate, résumée par le sous – titre « Ici » et une mémoire d'enfance, classée dans la partie « là – bas ». C'est le récit de toutes les tourmentes d'une vie vécu dans une insoutenable insoumission.

*Mes hommes*³ 2005 est un roman écrit à la première personne du singulier. Le « Je » triomphe par toutes les sensations brimées d'une femme ayant vécu son enfance dans le désert algérien, à Kénadsa. C'est le récit qui revisite et transcrit les relations avec des hommes, protecteurs ou câlins qui lui ont servi d'être et de devenir la femme qu'elle est.

*Je dois tout à ton oubli*⁴, fixe l'image de la mère dans les souvenirs de Selma, la narratrice installée à Montpellier. Cette dernière revisite dans la trame romanesque de ses souvenirs le désert algérien dans une écriture qui s'annonce comme un regard critique vis-à-vis de la situation des femmes sous le joug des coutumes patriarcales.

¹ Malika Mokeddem, *Des rêves et des assassins*, Paris, Grasset, 1995.

² Malika Mokeddem, *La transe des insoumis*, Paris, Grasset, 2003.

³ Malika Mokeddem, *Mes hommes*, Paris, Grasset, 2005.

⁴ Malika Mokeddem, *Je dois tout à ton oubli*, Paris, Grasset, 2008.

*La désirante*¹, relate le périple de Shamsa partie à la recherche de son compagnon Léo disparu en Méditerranée. Menant sa propre enquête dans le but de retrouver son amant, elle traverse mers, ports, îles, désert et plages et c'est tout un monde d'insécurité, de drogue et de réseaux islamo-politique qui surgit du récit de l'héroïne.

I.4 Salim Bachi : Une écriture à double filiation littéraire

Auteur de plusieurs nouvelles², Salim Bachi opte pour une fiction à caractère informative et littéraire lui permettant de dépeindre les violences et la guerre civile en Algérie. Il fait son entrée dans la scène littéraire algérienne en 2001 avec un roman qui a suscité l'intérêt de plusieurs critiques littéraires. Ce roman et ceux qui vont suivre s'articule autour de l'axe de l'histoire contemporaine de l'Algérie. Son regard critique est dirigé particulièrement vers la dangereuse montée du terrorisme et de la fratriicide qui s'en est suivie.

Traiter du terrorisme, thème d'actualité qui caractérise majoritairement les récits produits dès la fin des années 90, Bachi adopte lui aussi le style réaliste et l'écriture comme acte de témoignage. Cependant, il spécifie ses œuvres par une volonté de se démarquer par un renouvellement esthétique en faisant recours à une large introduction de mythes et d'autres intertextes qu'il mêle au gré de son imaginaire pour parler de l'Algérie et dire son malaise contemporain.

Une constante s'impose à la lecture des œuvres de Bachi. Son écriture s'érige aux antipodes de deux influences littéraires. Une parenté Maghrébine et une adoption occidentale.

En effet, dans *Le chien d'Ulysse*³, nous en confirmons une frappante similitude avec *Nedjma* de Kateb Yacine à propos de la démultiplication des instances narratives, dont l'une est présentée sous forme d'un carnet personnel. Ensuite, la présence d'un point chronologique fixe à visée individuel et collective : le 29 juin 1992 (Assassinat du

¹ Malika Mokeddem, *La désirante*, Paris, Grasset, 2011.

² *Les douze contes de minuit*, 2007 - *Le vent brûle*, Le Monde diplomatique (Prix du Monde Diplomatique, 1995. - *Le naufrage*, l'Algérie Littérature/Action, 1996. - *Fort Lotfi*, Harfang, 2002. - *Le Cousin*, octobre 2003

³ Salim Bachi, *Le chien d'Ulysse*, Paris, Gallimard (NRF), 2001.

président Mohamed Boudiaf à Annaba), pareil au 8 mai 1945. Et enfin la mise en récit de quatre personnages, Hocine, Hamid, Ali et Mourad à l'image d'un prototype social déchiré par l'histoire.

Concernant l'influence occidentale, que nous développerons plus dans l'analyse du roman, elle relève de l'air dialogique du roman qui sent l'Homère et le Joyce dans une fusion créatrice. Ce qui donne à son écriture une remarquable originalité.

Son deuxième roman, *La Kahéna*¹, est un récit qui entremêle aventure, amour, lutte politique et Histoire du Maghreb. A la manière de Kateb Yacine, Bachi établit ses personnages à destinées tragiques dans une Algérie actuelle tout en revisitant un passé tumultueux

La trame romanesque est fixée sur les souvenirs de Hamid Kaim (personnage qu'on retrouve également dans *Le chien d'Ulysse*). Ce personnage retourne dans la demeure de ses parents, La Kahina. C'est une maison construite par Louis Bergana, assassiné par L'OAS en 1961 pour ses activités auprès des membres du FLN.

Louis fait fortune à Cyrtha en 1900, il devient notable et construit une Villa, qu'un de ses ouvriers proposa de baptiser La Kahina, par référence à la reine des berbères. Il eut Ourida de son premier mariage avec une algérienne. Une fille qu'il ne reconnaîtra pas. Une deuxième fille, Hélène, naîtra de son deuxième mariage avec une danseuse parisienne, qui quitte Cyrtha quelque temps après, préférant son monde à elle.

Le déclenchement de la guerre éparpilla les membres de cette famille. Ourida prend la direction du maquis, Hélène s'est mariée dans la clandestinité, Louis Bergagna abattu par son Chauffeur, sa femme assassinée.

Dans le récit émerge, par la suite Hamid Kaim dont les parents ont acheté la maison La Kahina après l'indépendance. Journaliste, il fut emprisonné avec son ami Ali Khan en 1970 pour écrits subversifs à l'encontre des symboles de l'État. Les deux hommes tombent amoureux de Samira qui leur préfère un officier de l'armée, le commandant Smard.

¹ Salim Bachi, *La Kahina*, Paris, Gallimard (NRF), 2003.

La fin du récit est tenue par un narrateur anonyme qui nous informe de l'assassinat de Hamid par un terroriste, et que toutes les histoires racontées dans le roman ne sont que fabulation. Que la femme à qui on racontait l'histoire de Louis Bergagna, n'est que la personnification de la mort qui attendait la fin du récit venant d'un agonisant.

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.

Son troisième roman intitulé *Autoportrait avec Grenade*¹, dont le genre littéraire s'apparente à l'autofiction, genre en vogue en ce temps là. Le roman, comme son intitulé l'indique, est ancré en Grenade. Il s'agit d'un voyage qui transcende le passé de l'Andalousie mythique et la civilisation arabe que l'auteur convoque par des glissements intertextuels. On y principalement, retrouve la trace de Federico Garcia Lorca, et celle de Kafka. Ce roman a obtenu la bourse Goncourt, le Prix de la Vocation et la bourse de la découverte Prince Pierre de Monaco et Lauréat du prix Renaudot et du prix Fémina 2003.

Dans *Tuez-les tous*², est mise en scène la dernière soirée de l'un des terroristes qui ont participé à l'attentat du 11 septembre 2001. L'auteur nous introduit dans ses histoires personnelles. Une errance à travers le territoire parisien, une histoire d'amour manqué, les circonstances d'une rencontre avec « l'Organisation » et son entraînement dans les camps.

Se mettant dans la peau de Seif el Islam, étudiant en chimie à Paris, brillant et sans histoires. Puis suites à des circonstances malencontreuses, il se retrouve dépourvu de stabilité physique et morale. Un état d'âme dont ladite « Organisation » facilite l'accueil à bras ouverts et promesses sans limites.

Seif El Islam, devient terroriste. Il fera partie du groupe des 19 kamikazes, acteurs de l'attaque du 11 septembre 2001. Aidé de ses complices, il prend le contrôle d'un avion et le précipite sur le World Trade Centre. Le roman reflète la puissance de l'endoctrinement dans la métamorphose de l'humain. Au cœur de cette histoire violente, le

¹Salim Bachi, *Autoportrait avec Grenade*, éditions du Rocher, 2005

²Salim Bachi, *Tuez-les tous*, Paris, Gallimard (NRF), 2006, 256p.

texte donne la parole à Dante, à des extraits du coran, et à Hamlet de Shakespeare rendant compte des atmosphères régnantes. Nous y voyons l'absurde, dans une extrême contradiction.

Poursuivant sa trame romanesque du fait religieux, il publie *Le silence de Mahomet*¹, un roman qui se déploie aux alentours de l'an 600 après J-C entre la Mecque et Médine. Le roman raconte la vie du prophète dans un récit tenu par quatre personnages sous des angles différents. On y retrouve les confessions de sa première femme Khadidja, de son compagnon, le calife Abou Bakr, de l'impétueux Khalid, et enfin de sa jeune femme Aïcha. À travers une fiction biographique quasi-documentaire, Bachi dresse un portrait du prophète où se mêlent les images de l'homme politique, le chef militaire redoutable et l'humaniste formidable.

Dans *Amours et aventures de Sindbad*², fidèle à son écriture intertextuelle, emprunte son personnage aux Mille et une nuits. Le Sindbad de Bachi est à l'image de l'exilé contemporain et libertin. Son errance méditerranéenne le mène de ville en ville, de côte en côte dans une quête d'amour et de vérité.

Salim Bachi entame par la suite dans ses trois derniers romans un cycle de romans biographiques à la première personne au sein desquels l'auteur se glisse dans la peau d'un personnage ayant existé, dans le but d'interroger le destin complexe des hommes, le mouvement de la vie et de la mort dans ce monde. Trois individus façonnés dans un environnement géographique et familial particulier et confrontés au contexte social et politique de leur époque. Trois destins hors du commun ou comment bascule une vie.

L'ensemble textuel, *Moi, Khaled Kelkal*³, est une biographie romancée⁴ d'un jeune de la banlieue lyonnaise ayant mobilisé bon nombre des forces de l'ordre de France. Cette fiction qui emprunte pleinement de la réalité historique nous livre l'état d'esprit du jeune Khaled reflétant les drames individuels et collectifs se muant en tragédie. L'auteur focalise son récit sur l'exploitation du désœuvrement et l'absence des repères des jeunes de

¹Salim Bachi, *Le silence de Mahomet*, Paris, Gallimard (NRF), 2008.

²Salim Bachi, *Amours et aventures de Sindbad*, Paris, Gallimard, 2010.

³Salim Bachi, *Moi, Khaled Kelkal*, Paris, Grasset, 2012

⁴ Mohamed Merah, le tueur au scooter de Toulouse qui avait semé la panique dans les années 90 en France abattu le 22 mars 1995. Mohamed Merah-Khaled Kelkal ont une trajectoire similaire, pour même mort. parce que les deux personnages sont habités de la même haine, la même violence, parce qu'ils ont été tous les deux terroristes et tueurs de sang froid,

banlieues qui favoriseront la reconstitution des maquis intégristes défaits en Algérie. Installant le lecteur dans la tête de Khaled Kelkal/ Mohamed Merah, Bachi lui permet de visualiser les éléments psychiques, culturels et idéologiques ayant mené ce ou ces jeunes à commettre ses crimes.

Salim Bachi nous offre un deuxième et nouveau regard algérien sur Camus avec *Le dernier été d'un jeune homme*¹ pour tenter de comprendre le personnage mystérieux de l'écrivain et son œuvre. Il s'intéresse surtout à la psychologie de l'homme, marquée par son enfance algérienne, à son environnement familial, aux événements qui ont forgé son âme adolescente, aux livres qui ont nourri et actionné son imaginaire. C'est Camus travaillant son manuscrit des Justes lors d'un voyage vers le Brésil en 1949 que nous livre Salim Bachi, dans ce roman en dessinant le portrait de ce dernier dans tous ses états ou l'homme inquiet, félicité, sensuel, brillant et fraternel

S'appuyant sur des données authentiques et dotant d'une forme complexe, en accord avec son sujet, *Le consul*² retrace la vie d'Aristides de Sousa Mendes : l'aristocrate portugais monarchiste et chrétien, diplomate au Consulat de Bordeaux en juin 1940, qui sauva de la mort des milliers d'opposants et de Juifs réfugiés contraints de fuir le Reich par les nazis.

Conclusion

Au terme de cette présentation cursive de l'œuvre romanesque des trois auteurs et du contexte historique de son contexte d'émergence, nous essayerons de formuler quelques remarques de synthèse.

Concernant la multiplication et la diversité considérables des voix d'auteurs qui ont marqué le champ littéraire algérien durant le traumatisme individuelle et collective des années quatre-vingt dix, nous estimons que l'immédiateté de cette écriture est liée à

¹ Salim Bachi, *Le dernier été d'un jeune homme*, Paris, Flammarion, 2013

² Salim Bachi, *Le consul*, Paris, Gallimard, 2015

l'impossibilité de pouvoir ne pas en parler dans les fictions. Ainsi, l'ensemble des auteurs actifs lors de cette période se retrouvent portés par la réalité du pays, à savoir sa situation politique et sociale. De ce fait, les motifs des personnages qui innervent leurs manières d'aborder l'actualité algérienne où l'histoire collective et l'histoire individuelle s'entremêlent est s'avèrent déterminantes l'une de l'autre, s'imposent comme une forme de constance pour dire la tragédie vécue.

Les aspects sociaux, culturels et politiques dans leurs variétés et leurs complexités sont considérés par rapport aux séquelles et traumatismes qu'ils provoquent chez l'individu, et font l'objet d'une remise en question sur le mode d'écriture auquel opte chacun des trois auteurs. Entre témoignage révélateur, subversion et transgression, yasmina Khadra, Maïka Mokkeddem et Salim Bachi, nous livrent chacun une thématique invariable qui se renouvellent avec des acteurs différents. Leur écriture est une écriture en mouvance produisant ainsi la spécificité de chaque œuvre.

Nous adhérons à ce propos au rapprochement envisagé par l'historien Benjamin Stora qui voit que l'écriture puisant dans l'immédiateté des événements, ainsi que les conflits qui dominant et hante l'imaginaire de cette génération, est à voir comme un moyen de compensation ayant permis de combler les blancs d'une guerre qu'il qualifie d'invisible, voire « *sans images* »¹. La littérature des années quatre-vingt dix semble donc être une réaction à l'absence d'images des conflits sanguinaires, d'où le déclenchement de ce besoin instinctif et vital d'évoquer dans les œuvres tous genres confondus les massacres pour écrire et dire la blessure collective.

C'est de cette situation paradoxale qu'ont émergé l'ensemble des textes publiés à partir de 1990, sous l'étiquette de « la littérature de l'urgence », dont le facteur commun réside d'abord dans le changement de l'actualité de l'Algérie. Par conséquent, les thèmes de l'anticolonialisme et de la contestation du pouvoir en place cèdent la place à la prise en charge directe de l'insoutenable violence qui envahit le pays. De même, une uniformité est à signaler chez les auteurs de cette décennie, qui est celle de l'écriture de la dénonciation sociale, politique et religieuse.

¹ Benjamin Stora justifie ses propos par l'absence d'images de la lutte anti-terroriste en Algérie et son invisibilité dans les médias étrangers. Une absence du, d'un côté à l'interdiction des journalistes étrangers sur le territoire algérien par le refus de leur accorder des visas, et d'un autre côté l'exposition des journalistes locaux, cible première des intégristes, au risque permanent des menaces de mort.

Par la suite, ce nouveau paysage littéraire algérien se meut dans une post-urgence qui aspire à de nouvelles quêtes des formes esthétiques tout en demeurant (plus ou moins) ancré dans la société algérienne. Les auteurs demeurent toujours mobilisés face à la situation du pays qui réclame leurs témoignages. A propos de cette mouvance littéraire ayant caractérisé les années quatre-vingt dix et celles de deux mille, Christiane Chaulet-Achour parle de deux positions antagonistes entre « *création qui demande distance et médiation esthétique et urgence qui tire vers l'immédiateté du témoignage et les degrés zéro ou tragique de l'écriture.* »¹. De même, dans le paysage littéraire algérien de l'après-urgence, il est question de témoigner, oui, mais autrement, et échapper au piège de l'immédiateté et de la répétition².

Toutefois, « *Une littérature de l'urgence et une littérature de l'allégorie coexistent ou se succèdent : à une première phase de témoignage et de documentaires succède une phase qui reprend et retrace le vécu de façon différentes, caractérisée avant tout par un haut degré de fictionnalité.* »³. L'aperçu de l'œuvre romanesque de Yasmina Khadra, Salim Bachi et Malika Mokeddem que nous avons survolée ci-dessus nous confirme bien le cas de coexistence ou de succession d'une littérature de l'urgence et d'une littérature de l'allégorie.

Concernant l'évolution et le développement dans le traitement de l'esthétique textuelle, nous constatons par exemple que chez Yasmina Khadra, tous les romans⁴ publiés durant la deuxième moitié des années quatre-vingt dix traitent et décrivent les événements sanglants de la lutte anti-terroriste et du malaise social et économique du pays. L'auteur aborde surtout les raisons de la montée de l'intégrisme et du fanatisme religieux en Algérie. A partir de 2001, il varie ses intrigues allant de l'écriture introspective qui se rapporte au mouvement intimiste, puis en interpellant des espaces divers qui ciblent très souvent des réflexions sur la condition humaine, tels que l'actualité tragique dans sa

¹ Christiane Chaulet-Achour, « Ecritures féminines algériennes entre urgence et création », in *Quo Vadis Romania*, N° 11, 1998, p.10

² Rappelons à ce propos la similitude de ce fait littéraire signalé par Mohammed Dib dans sa célèbre postface de son roman *Qui se souvient de la mer*, publié en 1962. Dib avait choisi de témoigner autrement des atrocités de la guerre d'Algérie et de l'immédiat après-guerre, où il remet en question le concept d'une littérature de l'urgence qui use de la répétition de l'horreur et l'enfonce dans « *l'enfer de banalité* » (p.14)

³ Beate Burstcher - Bechter & Brigit mertz- Baumgartner (dirs), *Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 12

⁴ Il s'agit de la trilogie noire qui se compose de : *Morituri* 1997, *Double blanc* 1997, *L'Automne des chimères* 1998 ; puis ses deux romans : *Les Agneaux du Seigneur* 1998, *A quoi rêvent les loups* 1999

trilogie qui scanne les crises politiques en Afghanistan, en Palestine et en Irak, et son récit d'aventures et de prise d'otages au Darfour, tout en s'inscrivant dans une écriture rétrospective de l'Histoire. Il continue à renouveler son écriture offrant aux lecteurs un texte à perspective psychanalytique, un roman-photo qui immortalise l'Algérie par le verbe et l'image ou encore un retour vers l'Algérie coloniale.

Malika Mokeddem de son côté publie *L'interdite* et *Des rêves et des assassins* durant la première moitié de la décennie noire, pour dire son indignation contre la violence et les massacres subis par le peuple algérien, les femmes en particulier. A cette écriture de l'immédiat va succéder l'éclatement du temps et de l'espace dans son œuvre. En effet, à partir de 2001, l'auteure opte pour une nouvelle ère/aire littéraire en brisant les frontières géographiques et en s'inscrivant dans une thématique universelle tout en s'enracinant dans la réalité algérienne qui ne se dit pas littéralement.

Quant à Salim Bachi qui publie son premier roman, *Le chien d'Ulysse* en 2001, c'est dans la littérature allégorique qu'il se lance dès le départ. Son œuvre romanesque se caractérise par un important intertexte littéraire, puisant à la fois de l'héritage culturel d'origine (berbère et arabe) et celui universel. Son Regard ne quitte tout de même pas les époques de bouleversement en Algérie et ailleurs.

CHAPITRE III

SOUS LE SIGNE DU CHANT FUNESTE,
LES SIRENES DE BAGHDAD
DE YASMINA KHADRA

Introduction

Au seuil de notre interrogation première à propos du roman de Yasmina Khadra, fut le seuil de ce roman. Le titre, plutôt le terme *Sirènes*, a été pour nous un déclic qui a généré maintes réflexions. Nous estimons que *Les Sirènes de Bagdad* de Yasmina Khadra pourrait être un remake actualisé du texte homérique. Et que le titre en serait un indice contractuel menant à une telle constatation.

Les Sirènes de Bagdad, écrit dans un contexte historique et politique spécifique, ne saurait se concevoir en dehors du champ de significations politiques dont il procède. Cependant, dans la perspective théorique que nous avons envisagée, cela semble plutôt minimal et réducteur ; c'est aussi extrêmement insuffisant. Nous avons donc choisi d'examiner, dans ce chapitre, le problème de sa modernité littéraire et de sa polysémie figurative et philosophique qui lui sont propres. Car ce roman qui explore explicitement le thème de la violence en relation avec le terrorisme qui sévit dans le monde entier, s'inscrit en même temps dans le sillage homérique parce que, si innocent qu'il soit, le lecteur ne peut ignorer son titre. Ce titre Sésame qui lui enjoint, comme degré minimal de lecture hypertextuelle ce questionnement qui a constitué nos interrogations préliminaires : Pourquoi Sirènes ? et Se pourrait-il qu'il ait un rapport avec Ulysse ?

Le roman s'avère un creuset d'images symboliques, que nous essayerons de décoder afin de déceler le secret de certains mots clés qui traversent le texte, et qui fonctionnent comme des chaînons imbriqués les uns aux autres. Du titre à la couverture du roman, aux noms des personnages à quelques images symboliques, c'est tout un fil conducteur qui tisse ce réseau de significations propres au roman.

Nous centrerons notre intérêt sur cette dimension symbolique que porte le terme Sirènes, qui nous servirait de passerelle pour aller vers le comment et la portée idéologique de cette réécriture du mythe d'Ulysse.

III.1 *Les Sirènes de Bagdad* :

L'Histoire contemporaine au cœur du romanesque

En termes de réflexions entre le discours historique et le discours littéraire, s'appréhendent les rapports entre l'Histoire et la littérature. Les notions d'HISTOIRE, Histoire, histoire, telles qu'elles sont développées par Pierre Barberis¹, sont pensées en termes de discours ou de textes. L'Histoire se projette alors, à travers un traitement d'analyse et de problématisation, dans le texte de fiction.

Les Sirènes de Bagdad est un roman certes, ancré dans un univers défini clairement comme fictionnel. Cela n'empêche que des faits et des éléments vérifiables par l'Histoire y sont aussi repérables. Ces derniers offrent à l'intrigue mise en scène un cadre précis conjuguant une critique d'ordre sociopolitique.

Il s'agit de l'incorporation des personnages à un décor encadré par des faits et des événements auxquels le lecteur a sans doute été déjà sensibilisé, que ce soit dans le cadre d'une approche proprement historique ou plus couramment médiatique.

L'implantation de ce décor, au cœur d'un univers proprement fictionnel, fait établir un rapport intéressant entre réalité, Histoire et fiction. Ainsi le traitement de l'Histoire ; dans le roman, consiste à étayer un propos se voulant représentatif de la réalité tout en offrant une perspective quelque peu simplifiée de situations souvent complexes et obscures ; et ce, par le recours à la mise en scène d'une histoire trouble incarnée par des personnages significatifs.

Nous allons d'abord proposer un résumé de notre corpus qui émane de notre propre lecture, et qui va consolider ce flash historique, toile de fond sur lequel se projettent les événements fictifs du roman qui pullule de clins d'œil historiques à travers lesquels, Yasmina Khadra use de références spatiales et temporelles identifiées produisant ainsi un effet du réel, et qui garantit l'authenticité des choses.

¹ Pierre Barberis, *Le Prince et le marchand*, Paris, Fayard, 1980, p. 107

Résumé

Un jeune Bédouin, étudiant à l'université, n'ayant que vingt printemps ensoleillés derrière lui et des projets d'avenir croyant pouvoir les réaliser dans le temps... Mais la guerre le surprend. L'université et tous ses autres rêves qu'il couvait dans son "être de porcelaine" s'effacent l'obligeant à rentrer chez lui à Kafr Karam, un village serein du fin fond de l'Irak. Ce petit bout largué dans le désert manquait de tout, mais savait surpasser le cap de la pauvreté et de l'isolement extravagant jouissant quand même d'une vie quotidienne, certes monotone mais abondamment généreuse.

Les bonnes choses ne vont pas durer dans ce village. Rattrapé par les conflits de la guerre dont l'Irak fut entraîné, mêlé aux dérapages de la boucherie humaine, surtout ceux des affrontements civils qui se répandaient vertigineusement dans la capitale Bagdad.

Dans ce tumulte, le jeune Bédouin, témoin d'une bavure qui a coûté la vie à Souleyman, un simple d'esprit, souffre énormément d'un tel mépris, mais arrive à se surpasser une première fois car encore une deuxième bavure viendra troubler "le sommeil du juste" de Kafr Karam. Le jeune Bédouin arrive à se dominer, à contenir et à étouffer sa colère lorsqu'un missile, lancé par les troupes américaines, tombe au cœur de la propriété des Haitem qui célébrait le mariage de leur fils. Accablé et désorienté par ce drame, il ramassa tout de même avec ses propres mains les corps, ou ce qu'il en restait, de femmes et d'enfants déchiquetés.

Un troisième drame fut fatal pour lui, et lui brisa l'échine. Le père ; son père vénéré, axe autour duquel s'articulaient et son existence et ses espérances ; est sauvagement humilié et offensé lors d'une perquisition des forces américaines. Sa dignité fut, alors prise dans une interminable tourmente. Il sombre longuement dans la confusion totale.

A bras ouvert, l'intégrisme radical, qui poussait dans le village depuis que Sayed a su s'infiltrer par son discours dans les veines des jeunes villageois, accueille ce candidat novice. Sachant bien manipuler les esprits en greffant l'offense à la cause, opérant ainsi une transformation profonde qui fera de cet "être de porcelaine" une bête immonde assoiffée de haine et de violence, que seul le sang versé allait apaiser.

Projeté dans la voie/voix des transporteurs de la mort, aspiré dans la spirale du discours radical, exacerbé par l'humiliation vécue, il donne tout son ouïe à la voix cynique, au discours trompeur du terrorisme intégriste de Sayed, Ghany et Dr Jalal qui savent très bien utiliser les valeurs sensibles au profit des actes terroristes.

Le jeune Bédouin se dirige tout droit vers la nuit, mais il finit par aller vers la lumière. Il a su "se boucher les oreilles" ..., il a su échapper au chant des Sirènes et chanter son propre chant : l'hymne de l'amour, la paix et la tolérance.

Dans ce roman, nous avons constaté que des circonstances politiques et sociales qui ont marqué l'Irak ces dernières années, sont massivement évoquées par l'auteur, se faufilant dans le récit et dans les propos des personnages qui incarnent les voix d'un peuple qui a subi, et de la manière la plus radicale, des injustices intenses.

Le roman brasse un nombre considérable d'événements historiques qui y sont illustrés dans des passages dont nous essayerons de donner un relevé aussi exhaustif que possible afin de mettre en évidence cette part de l'Histoire que l'auteur s'est assigné la tâche d'injecter dans son roman, nous pensons dans le but de dénoncer ces conflits qui habitent et anéantissent l'Irak , et qui se veut, aussi, témoignage d'une réalité.

Il est connu que suite à l'acte d'invasion sur Koweït en 1994, l'Irak a été soumis à un embargo total. Inauguré en 1996. Le programme pétrole contre nourriture permet l'importation de nourritures et de médicaments. Des victimes dans la population irakienne, y en avait quand même. Selon des estimations irakiennes, 8000 personnes chaque mois, et 30% de cette population souffre toujours de malnutrition.

Dans le roman *Les Sirènes de Bagdad*, chaque fois que ce fait est mentionné, il l'est sous une forme critique, car a des conséquences négatives, des fois mortelles sur de pauvres civils.

Le jeune Bédouin étant gêné face à ce geste de sa sœur, presque quotidien, celui de lui glisser de l'argent dans sa main, exprime dans son soliloque, sa déception et son désarroi, lui comme tous les autres jeunes de Kafr Karam, de n'être rien que des désœuvrés, sans ressources malgré eux.

« *Mais les temps étaient durs, les guerres et l'embargo avait mis le pays à genou* ».
(p. 26)

Son cousin Kadem, lui aussi en a subi la plus grande peine qui a fait de lui un être qui vit, la mort dans son âme triste, au point de passer toutes ses journées au pied d'un mur pleurant un amour confisqué par cet embargo : « *Sa première épouse, une fille de chez nous mourut à l'hôpital suite à une banale pneumonie. A l'époque le plan "nourriture contre pétrole" décrété par l'ONU prenait l'eau, et le médicaments de première nécessité manquaient.* » (pp. 33-34)

Il n'est pas question de cas seulement, l'embargo a aussi été à l'origine des souffrances d'un nombre infini de personnes, loin d'être gâtées par la nature, vivant dans des conditions austères : « *J'avais poursuivi mon chemin jusqu'à une bretelle qu'empruntaient d'habitude les camions-frigos qui ravitaillaient en fruits et légumes les localités enclavées de la région. Depuis l'embargo, leurs déplacements avaient considérablement diminués.* » (p.129)

Le peuple de l'Irak vivait ainsi dans un éternel chantage dont se permettaient les U.S.A chez eux. Basheer le Faucon en dénonce la présence justifiée des américains dans leur pays : « *Hier, c'était "nourriture contre pétrole, aujourd'hui, c'est pétrole contre Saddam* ». (p.43). L'invasion américaine était bel et bien d'ordre géopolitique et géostratégique.

L'épisode de l'incident concernant le missile qui est tombé dans la propriété des Haitem fêtant le mariage de leur fils, n'est probablement pas anodin, et rend compte des crimes de guerre dont les seules victimes, sont des innocents civils qui en subissent les conséquences fâcheuses : « *Un père endeuillé leur montra le carnage en criant: -regardez, il n'y a que des femmes et des enfants. On célébrait un mariage. Où sont les terroristes, tirant un cameramen par le bras pour lui montrer les corps gisant sur la pelouse* ». (p. 110)

Rappelons que cet incident du missile tombé par erreur, disait – on, sur une demeure dans un village irakien a été mondialement médiatisé et dénoncé.

Un autre incident qui relève quant à lui de la sauvagerie, des actes abominables sévissant en temps de guerre. Ces photos qui ont fait le tour du monde en 2004 le 30 avril, montrant des prisonniers irakiens humiliés et mal traités par la police militaire américaine dans la prison d'Abou Ghraïb.

Dans le tumulte des discussions qu'abritait le café des jeunes, le Safir, Haroun, exprime amèrement son désappointement et sa vive colère suite au reportage diffusé à la télévision : « *Des impies sont en train d'assujettir des musulmans, d'avilir leurs notables et de jeter leurs héros dans des cages aux folles où des poufiasses en treillis leur tirent les oreilles et les testicules en se faisant photographier pour la postérité.* » (p.91)

La politique répressive de Saddam, ainsi que son régime tyrannique ont longuement brutalisé les irakiens et ont les emprisonnés dans les murs du silence, font aussi écho dans la trame du texte : « *Avant, les débats tournaient autour du pot. Les sbirs de Saddam veillaient au grain. Pour un mot déplacé, toute la famille était déportée, les charniers et les gibets poussaient à tout bout de champ.* » (p.40)

La censure comme l'interdiction de toute forme de liberté d'expression, a aussi beaucoup sévi pendant le règne de Saddam : « *Je reconnais Jabir, dit doc, un septagénaire grincheux qui avait enseigné deux décennies plus tôt la philosophie dans un lycée de Bassorah avant d'aller croupir trois années durant dans les geôles baathiste pour une obscure histoire étymologique.* » (p.40).

Sa chute et les circonstances de sa capture, dans une cache, près de Takrit, le 13 décembre 2003, donnent lieu à un sentiment de soulagement auprès des citoyens, cela n'empêche qu'elles aient provoqué aussi un désenchantement voyant en cela leur patrie humiliée : « *La capture de Saddam enchantait l'assistance dans un premier temps, avant de la frustrer. Le Rais piégé comme un rat, méconnaissable avec sa barbe de clodo et son regard hébété, exposé triomphalement et sans vergogne aux caméras de la planète était, aux yeux de Yacine, le plus grave affront fait aux Irakiens.* » (p.98).

Le retrait et la non manifestation des forces Irakiennes quand le pays fut assiégé le 20 mars 2003 par la coalition alliée, demeurent toujours énigmatiques et marquent de frustration dévorante la population désemparée dans un gouffre de confusion. Omar le caporal, est livré à une vie insignifiante depuis qu'il a regagné le village. L'alcool est son unique et définitif refuge :

« *Parti servir dans les rangs d'un bataillon en qualité de cuisinier, cinq ans plutôt, il était revenu au village au lendemain du siège de Bagdad par les troupes américaines, incapable d'expliquer ce qui c'était passé.* » (p.49)

On ne l'apprécie guère depuis son retour à cause de la crudité de ses propos et ses allusions malsaines. Le narrateur, qui est aussi personnage principale, s'insurge à la vue d'une caserne désertée, livrée à elle-même dans un état lamentable, fait le procès d'une armée qui a manqué à son devoir, celui de défendre la patrie en combattant jusqu'au dernier souffle tout ennemi osant offenser son territoire : « *Paraît qu'ils n'ont pas tiré un seul coup de feu, les nôtres. Ils s'étaient débinés comme des lapins avant l'arrivée des troupes américaines. La honte !* » (p.135)

La ville de Bagdad est massivement convoquée dans ce roman qui s'enracine en terre irakienne d'où l'auteur fait émerger des images et des descriptions de la déchéance de la capitale de L'Irak pour, d'une part rendre compte de l'aggravation du climat dans ce pays, et d'autre part ces images sont liées aussi à la critique par rapport aux conséquences de l'invasion américaine, ainsi que les conflits intérieurs, principaux facteurs destructeurs causant la dégradation de Bagdad, jadis berceau de l'humanité et des civilisations.

Le roman témoigne d'un bouleversement. La ville de Bagdad a sombré dans le chaos, et les images symboliques ou réelles attestent du désordre qui s'y installe et qui perdure.

L'auteur offre au lecteur des images de Bagdad entre un passé millénaire glorieux et un présent obscur, désolant et sanguinaire.

L'opération militaire baptisée "Irak Freedom" qui veut dire liberté irakienne, label que les États-Unis affichent pour justifier leur intrusion sur les terres irakiennes, est transposé dans le roman avec un ton ironique manifesté par le jeune Bédouin traduisant la légèreté, si ce n'est pas la fausseté, d'un tel prétexte :

« *Nous étions pauvres, humbles, mais nous étions tranquilles. Jusqu'au jour où notre intimité fut violée, nos tabous profanés, notre dignité traînée dans la boue et le sang... jusqu'au jour où, dans les jardins de Babylone, des brutes bardées de grenades et de menottes sont venues apprendre aux poètes à être des hommes libres.* »(p.20)

Le faste passé porté dans une description idyllique de la capitale Bagdad contraste, tristement, avec une description pathétique où le jeune Bédouin se rappelle, avec une

nostalgie profondément amère, son séjour étudiant dans cette capitale qu'il a connue radieuse et rayonnante : *"C'était une belle ville, Bagdad, avec ses grandes artères, ses boulevards huppés, rutilants de vitrines et de terrasses ensoleillées."* (p. 149)

Le jeune Bédouin retrouve, avec grande désolation, Bagdad sous un autre visage. L'âge d'or n'y est plus : *« J'avais quitté une ville coquette, je retrouvais une hydre ratatinée, arc-boutée contre ses fêlures ».* (p. 166)

Sous la plume de l'auteur s'écrit et se laisse voir une ville ravagée, victime d'une violence double. Offensée d'abord par l'armée de la coalition : *« Mais Bagdad était une passoire. Elle prenait l'eau de partout. Les attentats y étaient monnaie courante. On ne bouchait un trou que pour en dégager d'autres, plus meurtriers. Ce n'était plus une ville ; c'était un champ de bataille, un stand de tir, une gigantesque boucherie. »* (p. 166)

Et malmenée, par la suite, par les conflits civils qui l'affaiblissent et l'humilient encore plus. Ville qui a su faire face à diverses pressions politiques et chantages commerciaux est, éperdument, mise à genou par ses propres enfants qui lui portent le plus dur des coups qu'elle allait recevoir : *« Si Bagdad avait survécu à l'embargo onusien juste pour narguer l'Occident et ses trafics d'influence, elle ne survivrait assurément pas à l'affront que lui infligeaient ses propres avortons. »* (p. 150)

L'auteur pointe aussi le doigt sur ce mythique Babylone qui devient le triste Irak. Convoité pour ses richesses pétrolières et victime des intérêts politico-commerciaux qui piétinent son passé glorieux et sa civilisation prestigieuse.

Yacine qui porte dans le corps et dans l'âme rancune et haine contre ces américains qui ont foulé les terres de son pays, rappelle au jeune Bédouin que ces derniers sont loin de se rendre compte du geste grave commis à l'encontre de son père, parce que pudeur et honneur ne représentent pas ce mode de valeurs primordial chez eux. Ils ignorent, massacrent et humilient toutes les valeurs enracinées dans ce pays, où on n'y voit que leurs propres intérêts : *« Que connaissent-ils de la Mésopotamie, de cet Irak fantastique qu'ils foulent de leurs rangers pourris ? De la tour de Babel, des jardins suspendus, de Haroun al-Rachid, des Mille et Une nuits ? Rien ! Ils ne regardent jamais de ce côté de*

l'Histoire et ne voient en notre pays qu'une immense flaque de pétrole dans laquelle ils laperont jusqu'à la dernière goutte de notre sang. » (pp.195-196)

Bagdad se porte très mal. C'est une ville souffrante, n'ayant plus sa raison que rapporte ce roman dans une description qui laisse voir la mort partout :

« Cette ville était folle à lier. Les camisoles ne lui seyant guère, elle leur préférait les ceintures explosives et les étendards taillés dans les suaires. » (p. 167)

Ainsi, se superposent dans ce roman, l'histoire d'un individu, le jeune Bédouin aspiré par le courant de la violence que prônent les extrémistes afin qu'il devienne transporteur et semeur de la mort, et l'histoire d'une Bagdad à feu et à sang rangée et par l'invasion américaine et par les conflits intérieurs.

III.2 Un paratexte révélateur

Le paratexte, rappelons-le constitue *« Ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. »*¹

Il se compose de tous les éléments qui ne font pas partie du texte proprement dit, mais qui demeurent susceptibles d'orienter la lecture, tels que la préface, l'épigraphe, titre et intertitres, illustration et collection.

Le statut important que le paratexte a acquis depuis un certain nombre d'années dans l'approche des œuvres littéraires, confère au domaine de la recherche un élan spectaculaire. Ce qu'approuve, Gérard Genette :

*« Je m'apprête aujourd'hui à aborder un autre monde de transcendance qui est la présence fort active autour du texte, de cet ensemble, certes hétérogène, de seuils et de sas que j'appelle : le paratexte: titre, sous titre, préface, notes, prières d'insérer, et bien d'autres enfouis, moins visibles, mais non moins efficace, qui sont pour le dire trop vite, le versant éditorial et pragmatique de son rapport au public et par lui, au monde. »*²

¹ Gérard Genette, *Seuils, Op. Cit.*, p.7.

² Gérard Genette, « Cent ans de critique littéraire », in *Le Magazine Littéraire*, N°192, Février 1983, p.41.

De ces éléments "hétérogènes", nous n'allons traiter que deux uniquement : le titre et les composantes de la couverture du roman qui, suite à nos lectures diverses, nous semblent investis d'une charge sémantique considérable. Notre objectif étant d'établir un réseau de significations, qui émanent de ces deux éléments et d'en déceler un lien de complémentarité, d'abord, entre ces éléments eux-mêmes, ensuite, dans leur rapport avec le texte.

III.2.1 Un titre Sésame

Nous qualifions le titre de notre corpus, *Les Sirènes de Bagdad*, de titre Sésame parce qu'il nous permet d'accéder à la grotte aux mille significations découvertes par la pratique d'une lecture analytique afin de démontrer le fonctionnement de ce titre dans son rapport avec le texte et le hors texte.

Le titre est donc l'un de ces éléments "hétérogènes", le plus important aussi. Déclenchant le premier contact décisif entre l'œuvre et le lecteur, il nous interpelle et conditionne notre lecture avant de lire le texte lui-même.

« (...) à la fois stimulation et début d'assouvissement de la curiosité du lecteur; aussi réunit-il les fonctions de tout texte publicitaire, référentielle, conative et poétique. »¹

Plus ou moins énigmatique, il ne se détache pas du contexte social et permet d'articuler des réflexions, de formuler des hypothèses de lecture qui seront vérifiées au terme de cette dernière. Pour sa part, Claude Duchet souligne la complexité du romanesque :

« Le titre du roman est un message codé en situation de marché, il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire, en lui se croisent littérature et socialité: Il parle de l'œuvre en terme de discours social mais le discours social en terme de roman. »²

Dans une complicité et une complémentarité, sont étroitement liés le titre et le texte, de sorte à ce que le premier annonce et le second explique . De ce fait, le titre est la clé du texte qui l'annonce et le cache aussi. Certes, le titre est conçu et travaillé par l'auteur, mais les éditeurs y laissent aussi leurs traces afin de répondre au besoin du marché

¹ Christiane Achour et Simone Rezzoug, *Convergences critiques, introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1985, p.28

² Claude Duchet, « Eléments de titrologie romanesque » in *Littérature* N°12, décembre 1973.

littéraire. C'est le Sésame de l'univers livresque qui sert de médiateurs entre auteur et lecteur. Ainsi, il englobe plusieurs fonctions :

- « - Une fonction apéritive: le titre doit appâter, éveiller l'intérêt.
- Une fonction abrégative: le titre doit résumer, annoncer le contenu sans le dévoiler totalement.
- Une fonction distinctive: le titre singularise le texte, qu'il annonce, le distingue de la série générique des autres ouvrages dans laquelle il s'inscrit. »¹

Pour Christiane Achour et Simone Rezzoug, le titre se présente respectivement comme "*emballage*", "*mémoire ou écart*" et « *incipit romanesque* »²

Emballage, car il promet savoir et plaisir ce qui fait de lui un acte de parole performatif. Mémoire, dans la mesure où il remplit une fonction mnésique quand il sollicite un savoir antérieur du lecteur. Enfin, comme incipit romanesque, il est un élément d'ouverture et d'entrée dans le texte. Il assure, comme, le message publicitaire trois fonctions :

- Fonction référentielle : il doit informer.
- Fonction conative : il doit impliquer.
- Fonction poétique : il doit susciter intérêt et admiration.

Partant de ces indices, nous avons tenté de déchiffrer ce mécanisme du refoulé/caché qu'il y a dans le titre, et qui exige une certaine compétence interprétative de la part du lecteur.

III.2.2 Lecture analytique du titre

Nous voudrions signaler, avant d'entamer l'analyse du titre que notre démarche interprétative relève d'un effort personnel, suite aux lectures, maintes fois effectuées de notre corpus dans le but de trouver refuge à une principale interrogation persistante, en même temps clé de tout le roman, celle de la présence du mot Sirènes dans le titre. Et qui nous a confirmé vers la fin les propos de Léo Huib Loek, disant du titre : « *C'est un micrososome d'un macrosome.* »³

C'est pourquoi, nous avons réservé une partie importante à l'étude du titre dans notre travail de recherche.

¹ Léo Huib Hoek, *La Marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981.
Cité par Jean-Pierre Goldenstein, in *Entrées en littérature* Paris, Hachette, 1990, p.68.

² Christiane Achour et Simone Rezzoug, *Op.cit.*, pp. 29-30.

³ Léo Huib Hoek, *Op.Cit.*,p. 1.

Force est de constater que le titre, *Les Sirènes de Bagdad*, semble remplir pleinement une fonction apéritive, selon le langage de Léo Huib Hoek. Ce titre qui donne l'alerte et qui chante dès que l'œil du lecteur l'embrasse, ou plutôt, dès que le mot Sirène lui tombe des lèvres.

Dans ce syntagme nominal composé de deux substantifs, force est de constater que le second, Bagdad relève d'un énoncé dénotatif, connu, donc, identifié comme étant la capitale de L'Irak. Le premier, quant à lui, est loin de l'être. Ambigu dans sa perception visuelle, le mot *Sirènes* évoque aussi au niveau auditif un son perçant, pénétrant et intrusif. Il renvoie encore à un signal d'alarme : de pompiers, de policiers, de guerre, donc d'un état d'alerte.

Cependant le terme Sirènes au pluriel prenant une majuscule ferait du titre un énoncé qui puise intertextuellement dans le texte homérique. Armé de ce mot, le titre remplit la fonction mnésique qui rappelle au lecteur un épisode de l'*Odyssée*¹ celui du chant XII relatant l'épreuve d'Ulysse face aux redoutables Sirènes.

La similarité au texte homérique est souligné d'abord par cet indice paratextuel, qu'est le titre ayant comme élément *Sirènes*. Mais aussi, plus ou moins transparent, dans l'incipit du roman, où nous retrouvons un dispositif lexico-sémantique, qui sous-tend cet indice : « *L'Occident n'est qu'un mensonge acidulé, une perversité savamment dosée, un chant de sirènes pour naufragés identitaires.* » (p. 18)

Ou encore un peu plus loin : « *Le chant des sirènes a beau claironner, l'appel des anciens le supplante toujours* » (p. 26)

Dans ce dispositif lexico-sémantique du premier extrait, le récit est encadré par ces allusions telles que : *chant des sirènes, mensonge, naufragé* qui nous renvoient à ces créatures mythiques, mi-femme, mi-oiseau, des monstres marins avides de chair humaine. Pour se nourrir et assouvir leur appétit, elles envoûtaient et captivaient l'attention des hommes par leurs chants harmonieux afin de les dévorer ensuite. Le plus célèbre des

¹ Homère, *Op.cit.*

rescapés est, sans doute Ulysse, mais bien avant lui Orphée. Tous les deux ont pu, héroïquement, éviter leur chant et leur piège.

Le second extrait, par le truchement du verbe *claironner* dont la définition est : « 1- parler d'une voix aigue et forte. 2 fig. Annoncer avec éclat, affectation. »¹, l'auteur n'aurait-il pas opté pour ce verbe qui incarne aussi toute forme de simulation dans le but de tromper l'autre, sans qu'il ne s'en rende compte de quoi que ce soit ? Cette image s'avère, pour nous, d'une grande importance. Elle traduit pertinemment une stratégie propre à un personnage clé dans le roman, Sayed, dont nous avons consacré, ultérieurement, une étude onomastique² dans ce même chapitre.

Cette image semble rendre compte aussi de ce que Yves Vadé appelle : "l'image-mythe", que nous estimons valable en prose comme en poésie : « *C'est ce caractère fortement structuré, "cristallisé" de la pensée mythique que l'on peut retrouver en poésie dans certains vers qui en acquièrent un éclat particulier et qui présentent ainsi, sous une forme exceptionnelle brève, l'équivalent d'un mythe en réduction.* »³

Ceci dit, revenons aux deux substantifs du titre où, *Bagdad* figure comme complément d'appartenance lié à : *les Sirènes*, nous renvoie à la case de départ et nous replonge encore une fois dans la confusion qui nous met face à ce clair-obscur de sa lecture. Effectivement, nous recevons l'écho des propos d'Eco : « *Le titre doit embrouiller les idées.* »⁴

Ce titre fortement connoté, est donc chargé de significations. Pour vaincre ce climat embrouillé nous avons décidé de déterrer ces significations et de les interpréter dans leur rapport avec le roman.

La lecture du roman nous a mises devant un fait accompli : le texte de Yasmina Khadra ne traite pas le mythe des Sirènes dans le sens de ces créatures maléfiques, dévoreuses de chair humaine. Énigmatique, ce titre cherche d'une part à attiser la curiosité du lecteur, et en même temps l'entraîne dans un univers qui ne correspond pas à celui

¹ Le Robert. Dictionnaire pratique de la langue française, Edition France Loisirs, Paris, 2002, p.294

² Cf. Chapitre III-3.2 Sayed ou le chant du discours trompeur p. 133.

³ Yves Vadé, « Du cristal à l'image-mythe », in *Mythe et Création*, Pierre Cazier (dir), Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994.

⁴ Umberto Eco, *Apostille au nom de la rose*, Paris, Grasset, 1988, p. 12.

annoncé. C'est un titre qui exerce une rupture entre le texte et le paratexte. Mais ce rapport a été assez significatif pour nous. Parce que le choix du terme Sirènes, n'est pas du tout fortuit. Il s'agissait plutôt d'attirer l'attention du lecteur sur ces créatures mythiques auxquelles se superposent cette attribution au niveau symbolique à travers l'expression courante, où écouter le chant des Sirènes signifie : se faire tromper par un langage mystifié, une apparence trompeuse Et qui rappelle, pertinemment, le verbe claironner. Le langage des Sirènes désigne donc le fait de tendre un piège sous une apparence avantageuse, ou d'user de tout le pouvoir de langage de séduction pour arriver à ses fins. C'est peut-être ce que nous retrouverons comme profil chez le personnage Sayed. A ce propos, Claude Duchet confirme :

« Le titre est un élément du texte global qui anticipe et mémorise, à la fois présent au début et au cours du récit qu'il inaugure, il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture. Métonymie ou métaphore du texte, selon qu'il actualise un élément de la diégèse ou présente du roman un équivalent symbolique. »¹

Ainsi pouvons-nous pressentir à partir de ce titre Sésame l'intrusion d'une charge symbolique du mythe des Sirènes dans la fiction romanesque de Yasmina Khadra ?

Par le symbole des Sirènes, créatures envoûtantes et séductrices, aux desseins mortels, les Sirènes connotent, dans le roman de Yasmina Khadra, ces voix qui prêchent la mort dans le discours radical des extrémistes visant à endoctriner un jeune Bédouin, personnage principal et narrateur, pour faire de lui, comme de plusieurs autres jeunes vies, des transporteurs de la mort : des kamikazes.

Tels ces navigateurs attirés par l'irrésistible voix mélodieuse des Sirènes, les candidats kamikazes, eux aussi écoutent et suivent le chant séducteur, destructeur des nouvelles Sirènes pour embrasser délibérément la mort.

Le terme Sirènes octroie, donc au titre une fonction mnésique. C'est aussi *un contrat implicite*² et allusif qui doit au moins alerter le lecteur sur l'existence probable

¹ Claude Duchet, « La fille abandonnée et la bête humaine, éléments de titrologie romanesque », in *Littérature* N°12, décembre 1973, p. 52

² Gérard Genette, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Op.Cit., p. 17

d'une relation entre ce roman et l'Odyssée¹. Il pourrait ainsi évoquer une Odyssée moderne.

III.2.3 Le hors-texte comme support du texte

Nous avons vu qu'avec le titre, le contenu du roman s'annonce. Cependant si, « *Le titre facile à mémoriser, allusif, il oriente et programme l'acte de lecture.* », il existe

« D'autres signes gravitant autour du texte du roman, des lieux marqués, des balises qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aidant à repérer, et orientent, presque malgré lui, son activité de décodage. Ce sont, au premier rang, tous les segments de texte qui présentent le roman au lecteur, le désignent, le dénomment, le commentent, le relie au monde. »²

Nous examinerons donc la couverture du roman, dans l'objectif d'établir un lien de complémentarité entre cette page qui porte et le titre et les autres composantes qui s'y retrouvent. De ces indices paratextuelles qui accompagnent le titre, nous n'étudierons que ceux des couleurs présentes et la photographie afin d'en dégager dans « *Cette zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte.* »³, ce réseau de significations unissant ces éléments au titre, puis tout l'ensemble au co-texte.

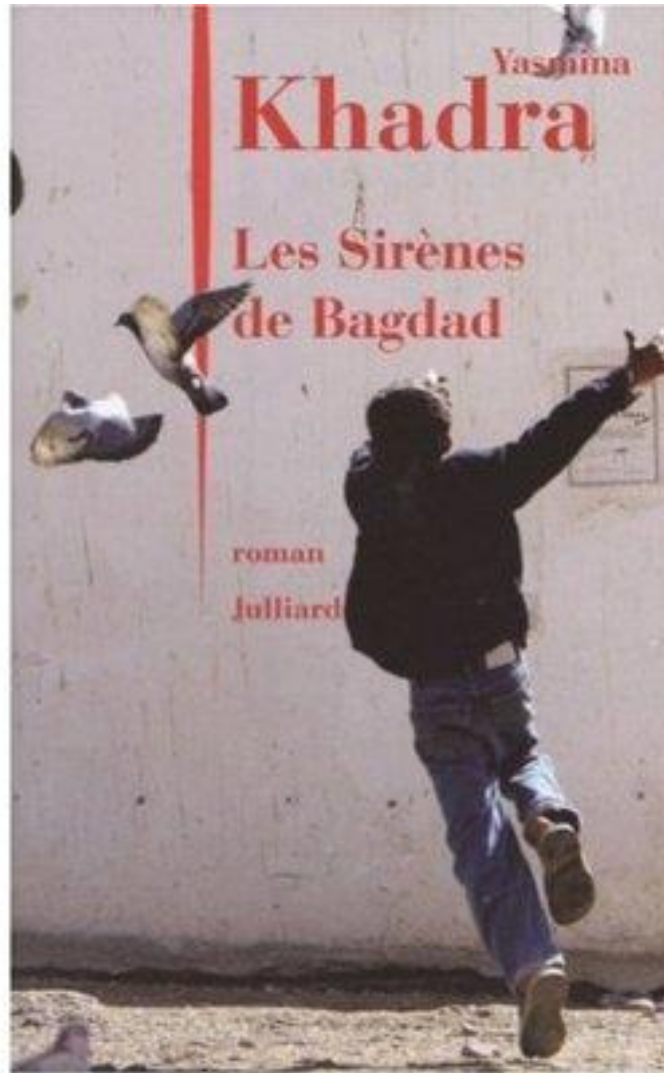
Nous commencerons d'abord par repérer l'agencement de ces composantes sur la couverture, qui est aussi significatif selon Basil Bernstein : « *Apprendre à ne pas se ruer sur le texte comme seul lieu de sens convie à exercer ce que l'on pourrait appeler sa sensibilité sémiotique.* »⁴ Nous passerons ensuite à dégager la relation que pourraient avoir le texte avec ses éléments environnants.

¹ Homère, *Op.Cit.*

² Henri Mitterand, « Les titres des romans de Guy des Cars », in *Sociocritique*, Nathan Université, 1979, p.51

³ Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, *Op. Cit.*, 1979, p. 15.

⁴ Basil Bernstein, *Langage et classes sociales*, Paris, PUF, 1990, p. 56.



En premier lieu, nous signalons le titre qui apparaît sur un fond blanc pas trop clair. Nous soulignons également cette mise en valeur sur le plan graphique du nom ou pseudonyme de l'auteur par rapport au titre. Le titre est apparent malgré cela par les deux majuscules qui ornent chacun de ses deux syntagmes : *Sirènes* et *Bagdad*. Aussi par leur disposition non alignée, qui dans cette superposition oblige le lecteur à marquer une pose visuelle, pour fixer un à un ces deux termes.

En revanche, leurs caractères typographiques sont de la même couleur, un rouge vif qui est aussi la couleur d'un trait vertical se réduisant de plus en plus vers le bas. Et qui semble aussi comme une limite séparant deux colombes qui voltigent du côté gauche et un enfant en train de courir à leur droite.

L'image étant un fort contenu symbolique, nous nous sommes appuyées dans l'analyse de la couleur rouge, très présente et très apparente sur la couverture, en se référant

au dictionnaire des symboles, sachant bien que la symbolique des couleurs est issue de différentes sources, aussi bien de l'histoire, des traditions et des religions de pays divers. Cela n'empêche qu'il y est universalité dans ces interprétations, ce qui est le cas de la couleur rouge, qui domine la couverture de notre corpus.

L'analyse que nous tenterons à propos de la couleur rouge, se fera surtout dans un rapport au texte à partir duquel nous comptons donner un relevé aussi exhaustif que possible.

Le rouge est « *Universellement considéré comme le symbole fondamental du principe de vie, avec sa force, sa puissance et son éclat, le rouge couleur de feu et de sang.* » ¹La couleur rouge associée au sang relève aussi du champ sémantique de la violence et peut suggérer ostensiblement la mort.

Les Sirènes de Bagdad est un roman sanguinolent. Cette couleur qui évoque le sang, abondamment saignant à travers une "syntaxe de sang"² très apparente dans le roman. Nous irons jusqu'à dire que c'est du sang qui coule des verbes, des adjectifs et des substantifs, synonyme de la violence permanente en Irak qui devient un univers allant continuellement à sa déliquescence où la mort est devenue l'ombre de tout Irakien. Pris dans ses griffes, il est doublement ciblé. Qui, s'il réussit à échapper aux balles des soldats américains, celles de ses compatriotes, nourrissant les conflits intérieurs, ne le rateraient pas ! Nous pensons également qu'il puisse exister un rapport entre la "syntaxe de sang" apparente dans les textes de Yasmina Khadra et la couleur rouge synonyme de violence, de sang et de mort qui traduirait la vision militariste de l'auteur s'expliquant par la contiguïté entre le militaire qu'il fut et ses témoignages romancés.

Nous avons essayé de repérer dans la trame du roman, un relevé aussi exhaustif que possible afin de justifier le choix et la présence intense de cette couleur qui cadre la couverture du roman. Nous signalons que seront mis en italique tous les termes et expressions qui renvoient au champ sémantique préalablement cité (rouge, sang, violence, mort.)

¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robbert Laffont, Jupiter, p. 831.

² Rachid Mokhtari, *La graphie de l'horreur*, Op. Cit., p. 204.

- « La veste ouverte sur un tricot *rouge sang*. » (p.10)
- « Ne sont-ce pas ces mains qui *tirent* dans le noir, *égorgent* et *étouffent*. » (p.12)
- « Les gens qui l'accueille ont des *charniers* à leur actif. » (p.12)
- « Ses camarades qui l'ont *exécuté*. » (p.13)
- « Notre dignité fut traînée dans la boue et le *sang*. » (p. 120)
- « Les idylles les plus folles fondirent en larme et *en sang*. » (p.27)
- « L'université fut livrée aux *vandales* et les rêves aux *fossoyeurs*. »(p.27)
- « Ça devient de plus en plus compliqué de se déplacer avec ces *check point*. » (pp.38-39)
- « Souleyman tenait sa main *ensanglantée*. » (p.60)
- « Leurs *armes prêtes à nous transformer en passoire*. »(p.66)
- « Leurs gueules me paraissaient plus grandes que celle d'un volcan, prêtes à nous *ensevelir* sous une déferlante de lave et de *sang*. »(p.68)
- « Le premier *coup de feu* m'ébranla de la tête au pied. » (p.69)
- « Secoué par *les balles qui lui criblaient le dos*. » (p.69)
- « *La tête de Souleyman explosa*. »(p.69)
- « Un silence *d'outre-tombe* submergea la pleine. »(p. 69)
- « Brandissaient des orteils *tailladés, bigarrés de sang*. » (p.71)
- « Son *cadavre* sur les bras, Kafr Karam s'empêtrait dans ses faux-fuyants. » (p.80)
- « On parlait d'une *centaine de morts*. On assistait, impuissants à une véritable *boucherie*. »
(p.89)
- « Ce fut un capitaine jaloux qui lui *logea cinq balles dans le buffet*. » (p.94)
- « Nous n'avons pas fini de manger lorsqu'une *déflagration* se fit entendre au loin. » (P.105)
- « *Un missile est tombé sur la fête*." (p.106)
- « Le souffle de *l'explosion* avait *projeté sièges et corps* à une trentaine de mètres. » (p.108)
- « Quelques *corps* étaient *alignés* sur le bord d'une allée, *mutilés, carbonisés*. » (p.108)
- « Un homme *ensanglanté* pleurait. » (p.108)
- « J'avais les mains *en sang*. » (p.109)
- « Les mains *bandées*, la chemise *lacérée* et le pantalon *maculé de sang*. » (p.110)
- « Un *filament de sang s'égouttait* sur sa nuque. » (p.116)
- « J'étais condamné à laver l'affront dans le *sang* jusqu'à ce que les fleuves et les océans deviennent aussi *rouge* que *l'éraflure* sur la nuque de Bahia. » (p.118)
- « Kadem est là, lui aussi, son *bras saignait*. » (p.119)
- « Il avait les yeux écarquillés et la bouche grande ouverte, du *sang coulait* de son nez. »
(p.119)

- « Soudain, il libéra une paire de roquettes qui fendit l'air dans un sifflement strident. »
(p. 142)
- « Pareil à une bête *blessée* à deux doigts de *rendre l'âme*. » (p.146)
- « L'offense se devait d'être lavée dans *le sang*. » (p.150)
- « Tu as échappé à une *rafle* ou bien tu sors indemne d'un *attentat*. » (p.162)
- « Mais Bagdad était une passoire (...) un *champ de bataille*, un *stand de tir*, une gigantesque *boucherie*. » (p.166)
- « Dès qu'un *attentat* était perpétré, se ruiaient sur le drame comme des mouches sur une goutte de *sang*." (p.167)
- « Tout ce que je portais à la bouche avait un goût de *sang*. » (p.178)
- « Je débouchais sur un *carnage* encore *fumant*. » (p.199)
- « Je regardais les ambulances *ramasser les morceaux de chairs* sur les trottoirs. » (p.199)
- « Il y avait au moins *une centaine de corps disloqués*. » (p.221)
- « Bagdad me rattrapa avec ses artères *saignées*. » (p.234)
- « *Le sang se mit à giceler de sa figure*. » (p.241)
- « Je vis Hassan s'essuyer *les mains maculées de sang*. » (p.249)
- « J'ai divorcé avec la vie. *Je suis un mort* qui attend une *sépulture* décente. »(p.289)

La couleur rouge est aussi celle de ce trait situé sur le côté gauche de la couverture. Un trait qui s'amincit suivant une trajectoire verticale, ressemblant lui aussi, à un filament de sang qui s'égoutte d'un corps blessé. Ce trait semble également séparer la page de couverture en deux territoires inégaux. Celui dominé, plutôt chargé de la couleur rouge, dépasse de plus l'autre couloir étroit, dépourvu du rouge, abritant deux colombes, symboles de la paix, occupant moins d'espace que le côté sang. Ce qui nous permet d'avancer que ces colombes signifieraient cette paix arrachée à l'Irak depuis l'invasion américaine et qui ne retrouve plus son aura d'antan. Ce trait, filament rouge sang, qui persécute, dans son écoulement, l'une des deux colombes serait une mise en garde rappelant que tant que violence et massacres humains sévissent, la chance de la paix s'en retrouve de plus en plus réduite et deviendrait privée, amputée de son droit d'être, de rayonner, surtout de perdurer.

Ces deux colombes seraient peut être dans le roman, cette paix confisquée au village qui menait des jours tranquilles jusqu'à l'incident qui a empêché Souleyman, un simple d'esprit, d'avoir ses autres printemps. Il portait dans l'atome de son nom d'origine

hébreu, la paix¹, elle-même. Enterré, la paix fut aussi ensevelie à Kafr Karam qui sera ébranlé par l'atrocité de la guerre. Suite au crime commis à l'encontre de Souleyman, le jeune Bedouin sent le danger venir : « *Le malheur débarque chez nous sans fard ni fanfare, quasiment sur la pointe des pieds* » (p. 60)

Ses doutes se précisent lorsque les engins américains survolaient pour la première fois leur village : « *Au village, on se prépara au pire.* » (p.100)

Penché vers le côté des deux colombes, ce garçon qui apparaît de dos, en train de courir, serait-ce Souleyman le déficient au moment de son absurde exécution ?

« Souleyman courait, courait, l'échine roide, les bras ballants, le corps ridiculement penché à gauche. Rien qu'à sa façon de courir, on voyait bien qu'il n'était pas normal. Mais en temps de guerre, le bénéfice du doute privilégie la bavure au détriment du sang froid (...) Souleyman courait, courait à peine secoué par les balles qui lui criblaient le dos. » (p.69)

Ce passage nous envoie plusieurs indices qui sont repérables sur la photo du garçon. Lui aussi est en train de courir face à un mur présentant des traces de balles tirées. Les balles qui ont raté Souleyman, peut-être ? avant que son dos ne soit criblé. Une deuxième référence nous a interpellées. Celle du sol rocailleux qui apparaît aussi sur la photo. Le jeune Bédouin accablé par la scène de l'exécution de Souleyman qui s'est passée devant lui, revient péniblement à lui-même : « *Lorsque je récupérais une partie de mes facultés, le soleil avait atteint son zénith. Une chaleur caniculaire faisait bourdonner la rocaille.* » (p.70)

Nous en déduisons que ces éléments présents sur la couverture du roman n'émane pas du tout d'un simple hasard. Un fil conducteur imbrique des chaînons symboliques qui tissent le roman. Le titre comme la couverture forment les premiers maillons dans la construction de sa trame.

¹ Cf. Chapitre III.3.1 Souleyman : une paix confisquée p. 129

III.3 Onomastique¹ et images symboliques comme fil conducteur du roman

La lecture d'un roman est souvent révélatrice menant le lecteur à une prise de considération du jeu textuel que se tisse le signifiant discontinu qu'est le nom du personnage à son signifié. Tout personnage étant constitué par des signes linguistiques et des procédés de dimensions variables. Philippe Hamon propose de nommer étiquette cet ensemble disséminé de marques :

« Le personnage, "l'effet personnage", dans le texte n'est d'abord que la prise en considération, par le lecteur, du jeu textuel de ces marques, de leur importance qualitative et quantitative, de leur mode de distribution, de la concordance et discordance relative qui existe, dans un même texte, entre marques stables (le nom, le prénom) et marques instables à transformations possibles (qualifications et actions). L'ensemble de ces marques que nous appellerons "l'étiquette du personnage" constitue et construit le personnage. Le retour des marques stables organise le personnage comme foyer permanent d'information, organise la mémoire que le lecteur a de son texte: leur distribution aléatoire et leurs transformations organisent l'intérêt romanesque".²

Roland Barthes, quant à lui, met l'accent sur "*l'hypersémanticité*" du nom propre et reconnaît que « *Un nom propre doit être toujours interrogé soigneusement, car le nom propre, si l'on peut dire, le prince des signifiants.* »³

Le nom est donc à la fois produit par un texte et producteur de sens dans ce texte. Cela nous a menés à relever des effets de sens qu'il peut susciter au sein de ce que nous avons cerné et délimité comme étant les significations essentielles du roman, et qui s'articulent et se manifestent dans un ensemble de chaînons symboliques autour desquels s'organisent l'intérêt romanesque de l'auteur.

« *Souvent la nomination des personnages est "un acte d'onomatomanie" c'est-à-dire l'art de prédire à travers le nom la qualité de l'être* » écrit Maurice Molho⁴

¹ A propos de l'onomastique, il convient de préciser la différence entre l'appellation anthroponyme qui cible l'étude des noms de personnes et celle du toponyme qui s'intéresse aux noms des lieux.

² Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon – Maquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983, p.107.

³ Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », in *Sémiotique narrative et textuelle*, Claude Chabrol (dir), Paris, Larousse, 1974, p.34

⁴ Maurice Molho, « *Le Personnage en question* », S.E.L. IVE COLLOQUE, Travaux de l'Université de Toulouse, 1984, p. 88

A la lumière de ces quelques précisions, nous pouvons avancer une présence de cet acte d'onomatomancie dans notre corpus, et qui, en plus, est constitutive du texte.

III.3.1 Souleyman : Une paix confisquée

Kafir Karam, ce village perdu dans le large du désert, otage de sa vacuité et ses habitants qui vivaient reclus derrière ses remparts silencieux loin de l'autre monde et de ses bêtes immondes. Tranquille, il évolue à des années lumières de ces centaines d'attentats et des vents de mort que ne cessaient de subir Fellouja, Mossoul et Bassorah.

Même au cœur de tous ces événements qui ébranlent le pays, il demeure toujours cette bourgade bien ordonnée avec ses airs de jeux, ses places d'armes, sa mosquée, ses épiceries, son garagiste, son barbier, son photographe, son postier, son cordonnier et ses deux cafés : Le Safir fréquenté par les jeunes, et el Hilal par les Anciens. Dans ce village, on connaît tous Souleyman, fils du ferronnier, un simple d'esprit qu'on traite avec beaucoup d'affection.

« Souleyman ne parlait pas, ne se plaignait pas, n'agressait pas; il vivait retranché dans son monde et ignorait totalement le nôtre. » (p .38)

Mais, dans des moments de crise qui s'empare de lui, de temps à autre, il fonçait à travers le désert en poussant un cri strident. Par solidarité et compassion envers son père, cardiaque incapable de le suivre chaque fois qu'il fugue Les villageois se sont organisés de façon à l'intercepter dès que l'alerte est donnée. Quant à Souleyman, loin d'être violent, se laissait faire une fois rattrapé.

« Souleyman ne se débattait pas ; il se laissait ceinturer et ramener à la maison sans résistance ; la bouche ouverte sur un rire atone, les yeux révulsés. » (p. 38)

Nous avons décelé dans le nom de Souleyman un foyer de significations, que nous voudrions mettre en lumière au fur et à mesure de notre analyse. Nous sommes parties de l'origine de ce nom hébreu : Shalom qui signifie : Paix pour aboutir enfin à des significations que ce vocable porte en lui, et qui sont richement chargées de connotations.

Souleyman fut victime d'un accident, il perdit deux doigts. Cet accident du à l'absurdité de la guerre, sera à l'origine d'un incident qui bouleversera le village, longtemps paisible et sans histoires, et menacera sa paix qu'aucune patrouille n'avait profané auparavant.

Voulant transporter Souleyman au dispensaire situé à 60 Km du village, son père sollicita l'aide du jeune Bédouin. Ce dernier accepta de conduire la voiture de Khaled Taxi. Ils traversèrent dans un terrain rocailleux et difficile, puis au bout d'une demi-heure de marche, se retrouvèrent face à un véhicule couché en travers de la chaussée, qui a été la cible d'une embuscade. Remboursant chemin pour pouvoir faire vite, un check point leur barra la route, à moins de dix minutes seulement de leur destination.

Dans un moment de confusion, d'incommunicabilité, surtout, les soldats Irakiens accompagnés par les G.I, ne laissant même pas l'occasion au ferronnier d'expliquer leur situation, ainsi que l'état moral et physique dans lequel son fils était, trop méfiant même, ces soldats se montrent extrêmement violents : *« Au contrôle, on ne parle pas, on ne discute pas les ordres, on ne rouspète pas, récita-t-il comme on lit un amendement: on se tait et on obéit au pied de la lettre. Compris? »* (pp. 66-67)

Le jeune Bédouin et le ferronnier opinèrent du chef. Mais quand un G.I remarqua du sang sur la main et la chemise de Souleyman, il bondit violemment en arrière, manifestant une colère excessive qui terrorisa le déficient. Son père a beau crié que son fils est souffrant, en vain, il ne régnait que l'air de la confusion totale en ce moment.

Pris de peur et d'angoisse, Souleyman se déroba de la voiture poussant son cri perçant et incommensurable. Il court droit devant lui, mais le drame arriva, l'atteint et atteint par la suite la témérité de tout le village.

« Souleyman courait, courait, l'échine roide, les bras ballants, le corps ridiculement penché sur la gauche. Rien qu'à sa façon de courir, on voyait bien qu'il n'était pas normal. Mais, en temps de guerre, le bénéfice du doute privilégie la bavure au détriment du sang-froid; cela s'appelle la légitime défense... »

(p.69)

Des balles, tirées dans une série interminable, criblent le dos de Souleyman avant de l'achever par le coup fatal, final. Une dernière balle qui va loger dans sa tête. Cette tête qui ne réfléchit même pas !

« Mike posa un œil sur la jumelle de son fusil, ajusta sa ligne de mire, retint sa respiration et appuya délicatement sur la détente. Il fait mouche du premier coup. La tête de Souleyman explosa comme un melon, freinant net sa course débridée. » (p. 69)

Le ferronnier agita désespérément le livret médical de son fils sous le nez du soldat irakien lamentablement embarrassé.

Souleyman est paix, et cette paix, il l'incarnait aussi dans son être de simple d'esprit, un être pur et innocent, plus proche du seigneur que les Saints ; serait aussi cette paix qui régnait à Kafr Karam et que jusqu'à cet incident, n'a été atteinte ou troublée. Depuis, les choses ne redevinrent plus comme avant. Souleyman enterré, la paix dont jouissait le village, l'est aussi.

Les jeunes du village sous l'égide de Yacine commencent à afficher, ouvertement, leurs indignations, allant même jusqu'à s'opposer aux vieux, leurs aînés, leur reprochant de se contenter uniquement de cette réunion chez le père du défunt pour psalmodier des versets.

Ces jeunes, n'ayant plus de paix dans leurs âmes, préfèrent, quant à eux, la compagnie de Sayed au double pouvoir, qui échafaudait, déjà pour eux, dans son fort intérieur, un projet visant à les initier aux règles élémentaires de la guérilla populaire pour rejoindre les groupes activant à Bagdad.¹

Des jours paisibles, tranquilles, Kafr Karam, amputé d'une paix, jadis présente et dans les lieux et dans les esprits, passe à présent à *l'ère du soupçon*. L'impact du décès de Souleyman, et le climat d'incertitude qui s'installe maintenant dans ses parages, lui font subir une métamorphose profonde.

« Son cadavre sur les bras, Kafr Karam s'emprêtait dans ses eaux-fuyants. La mort de Souleyman la déboussolait. Elle ne savait quoi en faire. Son dernier faits d'armes remontait à la guerre contre l'Iran, il y avait une génération; huit de ses enfants étaient revenus du front dans des cercueils plombés qu'on n'était même pas autoriser à ouvrir » (p.80)

Confus, les villageois sont désorientés quant à la cause qui les convaincrerait de la mort de Souleyman

¹ Cf. Chapitre III.3.2 Sayed ou le chant du discours trompeur p. 133.

« Avec la mort de Souleyman, c'était une autre paire de manches. Il s'agissait d'un horrible et vulgaire accident, et les gens n'arrivaient pas à se décider: Souleyman était-il un martyr ou un pauvre bougre qui s'était trouvé au mauvais endroit au mauvais moment? » (p.77)

Sans sa paix, Kafr Karam se retrouve prise dans une effervescence d'esprits devenus difficiles à contrôler. Un affrontement entre les habitants du village et une délégation d'autorités américaines, est évité de justesse grâce à l'intervention du Dr Jabir, lorsque le colonel américain parla d'argent en guise de compensation et d'indemnisation.

Sans sa paix, le village se préparait au pire lorsqu'un groupe de jeunes disparurent, sans explication aucune, comportement que personne n'osait entreprendre sans informer les siens. Cela plonge le village dans une forte inquiétude qui se précise de plus en plus.

« Un soir, pour la première fois depuis l'occupation du pays par les troupes américaines et leurs alliés, un hélicoptère militaire survola à trois reprises le secteur. Il n'y avait plus de doute désormais; il se passait des choses dans la région. » (p. 100)

Le jeune Bédouin qui a assisté à la scène atroce de l'exécution de Souleyman, vit lui aussi depuis, dans la tourmente. Choqué et traumatisé, il n'a plus de paix dans son sommeil traversé ça et là par le cauchemar du crime odieux.

« Dès que je m'endormais, les cris du GI noir me sautait dessus. Je rêvais de Souleyman en train de courir, l'échine roide, les bras ballants, le corps penché tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. Une multitude de minuscules geysers giclait dans son dos. Au moment où sa tête explosait, je me réveillais en hurlant. » (p.82)

Ce jeune Bédouin qui portait en lui *un être de porcelaine*, être pacifiste subira par la suite une transformation radicale le déviant vers une extrême violence. Cette paix qui va se retirer de son être, et mourir petit à petit. D'abord la mort de Souleyman emporta une partie de son pacifisme que d'autres incidents vont à leur tour réduire. Il n'en restera même pas l'ombre de cette paix dont jouissait son corps et son âme lorsqu'il va se retrouver face à l'humiliation de son père¹.

¹ Cf. Chapitre III.3.4 De l'arbre... au père p. 144

III.3.2 Sayed ou le chant du discours trompeur

L'acte de séduction qu'on attribue aux Sirènes relève de deux propriétés: visuelle et auditive. Tous ceux qui ont succombé à leur chant envoûtant, étaient aussi fascinés par cette image fantasmagique, celle d'un visage de femme dans un corps d'oiseau au chant mélodieux et séducteur.

Ces deux propriétés nous ont apparues portées comme "étiquette" par le personnage Sayed dans le roman de Yasmina Khadra, que nous tenterons d'éclairer en se référant à l'onomastique des noms propres qui sert de marques récurrentes dans le but d'organiser le personnage comme foyer d'informations.

Le nom propre Sayed est sémantiquement chargé de significations qui renvoient à une personne qui détient un pouvoir.

D'abord ce personnage est cité dans le roman par la filiation à un père nommé Basheer le Faucon. Aucune fois, dans le roman, le prénom Basheer n'a figuré seul. Le nom Faucon, avec toujours une majuscule, le complétait. Ce rapace étant un animal divin qui, en Egypte, représente le dieu Horus dont le roi était l'incarnation sur terre. Il symbolise ainsi le pouvoir et la puissance. Il en est aussi utilisé comme instrument de chasse. Ces deux particularités répondent intimement au passé, pas très propre, et aux activités douteuses de Basheer qui n'est qu'un intrus à Kafr Karam, où la plus part de ses habitants avaient un lien de sang :

« A côté de lui, ramassé sur un banc, pérorait Basheer le Faucon, un ancien brigand de grand chemin qui avait écumé la région à la tête d'une horde insaisissable avant de se réfugier à Kafr Karam, son butin en guise de patte blanche. Il n'était pas de la tribu, mais les Anciens préfèrent lui offrir l'hospitalité que subir ses razzias »
(p.41)

Sayed, son fils, quant à lui, vivait à Bagdad, connu quand même à Kafr Karam, surtout par les jeunes qui cherchaient sa compagnie, et qu'il savait lui comment mener ces "agneaux" en parfait maître ou plutôt seigneur !

En se référant à la langue arabe, ce sont là deux significations qu'on peut attribuer à Sayed : maître et seigneur. Comme il peut émaner aussi de ce nom propre celui qui a *Elssiyada* qui signifie pouvoir aussi. Ces qualifications de quelqu'un qui est maître et ayant

le pouvoir sur autrui, octroie à ce personnage un rôle prépondérant et important dans la manipulation des jeunes désœuvrés et claquemurés dans le néant du village.

Sayed apparaît la première fois dans le roman dans la section 4 de la première partie intitulé Kafr Karam. Ce jeune homme de trente ans résidant à Bagdad est venu au village lors des funérailles de Souleyman le jeune déficient. Cette visite ayant pour couverture le fait d'assister à l'enterrement de ce dernier, cache bien d'autres intentions. Car dans ce village que même l'écho de guerre n'atteignit pas, les jeunes, à leur tête, le nommé Yacine, considéré comme le leadership, étaient en extrême effervescence, affichant ouvertement leur indignation contre l'incident, commis par les troupes américaines en présence des forces de l'ordre irakiens, causant le décès du simple d'esprit Souleyman. Sur ce terrain de chasse prolifique, Sayed saisit l'opportunité et trouve la voie libre pour faire parvenir facilement sa voix.

Ce jeune mystérieux, proche de la mouvance fondamentaliste et qui a fréquenté l'école de Peshawar au temps des Taliban, allonge discrètement ses tentacules dans le village. Il était d'abord bon observateur, ainsi il prêtait avec attention tout son ouïe aux discussions qu'entretenaient les jeunes de Kafr Karam au sujet de la situation de leur pays, depuis l'invasion américaine, en particulier ce qui se passait à Bagdad. Il repéra Yacine en premier lieu et un groupe d'autres jeunes qui s'offraient facilement à sa préhension.

Yacine, le petit fils du professeur de philosophie Jabir, fut le premier qui attira son attention, un garçon ténébreux, irascible et qui affichait orgueilleusement sa sévérité, son tempérament violent vis-à-vis des jeunes de son âge et dès fois aussi, ne se gêne pas de laisser déchaîner sa colère sur ses aînés. Sayed, l'ayant longuement observé, l'interpelle le jour de l'enterrement de Souleyman, quand ce dernier reprochait, froidement et avec beaucoup de mépris à Salah, beau frère de Souleyman, d'avoir pleuré au cimetière.

« La mort de Souleyman m'a fendu le cœur, dit Yacine. Mais je n'ai pas versé une seule larme. Je n'arrive pas à croire que tu puisses te donner en spectacle de cette façon. Tu as pleuré comme une femme, et ça, c'est inadmissible. » (p.76)

Même, lorsque Saleh, vexé par ces insinuations, lui fit remarquer : *« Les hommes pleurent aussi. Même le prophète avait cette faiblesse »(p. 76)*

Yacine se conduit, encore une fois, d'une manière plus abjecte: « *J'en ai rien à cirer, explosa Yacine. Tu n'avais pas à te conduire comme une femme, ajouta-t-il en appuyant sur le dernier vocable.* » (p. 76)

Ses propos redoublèrent de férocité allant jusqu'à scandaliser Saleh qui, blessé et humilié, finit par quitter la demeure de Sayed.

C'est justement, en ce moment opportun que Sayed pointa son regard acerbe sur Yacine et en maître de céans, envoûta par sa voix et son discours tous ses convives. Plutôt, il raconta une histoire ! Mais pourquoi, une si longue histoire ? Parce que l'art de la narration relèverait d'une stratégie visant à réaliser d'autres objectifs que celui de raconter un récit. L'art de la narration s'avère aussi une arme moderne utilisée dans le but d'émouvoir, pour ensuite convaincre son auditoire, et l'amener enfin à accepter et à adhérer au discours tenu. Christian Salmon, sociologue qui s'intéresse aux phénomènes du langage explicite à travers son essai, *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*¹, que la narration mise au service des ambitions politiques et commerciales est d'une efficacité spectaculaire. *Le Storytelling*, particulièrement, dans la sphère politique donne des résultats très appréciables.

L'essayiste illustre ses propos par l'exemple le plus frappant, celui de la réélection de George.W. Bush confirmant que c'est à travers un spot tourné racontant l'histoire d'une fillette qui avait perdu sa mère lors des attentats du 11 septembre 2001, et où le président se fait actant dans cette histoire. Des millions ont regardé, ont écouté et bien sûr ont été favorable pour sa réélection.

On a aussi greffé ce procédé de narration dans des jeux électroniques de libre accès sur internet. Il transforma ses joueurs en proies faciles à recruter dans l'armée pour en fabriquer de véritables machines à tuer.

Le Storytelling réussit aussi avec Sarkozy qui, dans chaque région qu'il visitait lors de ses meetings, racontait une histoire qui valorisait la région.

¹ Christian Salmon, *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007. Cité par, Slimane Ait Sidhoum, « La propagande par le récit », in *El Watan*, 27 mars 2008.

Apparemment, Sayed aussi raconte cette longue histoire pour arriver à ses fins : amener le maximum des jeunes du village à accepter ses idées, à le suivre dans son projet qu'il tient jusqu'ici en secret.

Avec sa longue histoire, il capte l'attention de tout son auditoire. N'assistons-nous pas ici à un retour à cet art de bien parler et de convaincre, pratiqué par Aristote à son époque ? Mais, qui devient un art qui s'utilise à des fins machiavéliques dans notre époque chez ces recruteurs de la mort. Sayed, en maître de la voie qui endoctrine, maîtrise et manifeste cet art de narration sous une forme moderne, ciblant comme Aristote le Pathos¹ que Sayed sait, très bien, jouer sur ses cordes. Car une fois les proies sont saisies dans leurs affects, elles suivront et approuveront tous ses dires.

« Mon père m'a raconté qu'enfant, je n'avais pas saisie. A cet âge, j'ignorais que les histoires avaient une morale. C'était l'histoire d'un gros bras égyptien qui régnait en satrape sur les bas quartiers du Caire. Un hercule droit sorti d'une fonderie des temps antiques, aussi dur avec les autres qu'avec lui-même et dont la moustache énorme évoquait les cornes d'un bélier. Je ne me souviens plus de son nom, mais j'ai gardé intacte l'image que je m'étais faite de lui. Une sorte de Robin des faubourgs, aussi prompt à retrousser ses manches qu'à rouler des mécaniques sur la place infestée de portefaix et de montreurs d'âne. Lorsqu'il y avait un différend entre voisins, on venait se soumettre à son arbitrage. Ses décisions étaient sans appel. Mais le gros bras n'avait pas la langue dans la poche. Il était vaniteux, aussi irascible qu'exigeant; comme personne ne contestait son autorité, il s'était proclamé roi des laissés-pour compte et hurlait sur les toits que personne au monde n'était en mesure de le regarder droit dans les yeux. Ses propos ne tombèrent pas dans l'oreille d'un sourd. Un soir, le chef de la police le convoqua au poste. Nul ne sait ce qu'il s'était passé, cette nuit-là. Le lendemain, c'est un gros bras méconnaissable qui retourna chez lui, la nuque basse, les yeux fuyants. Il ne portait ni blessures, ni traces de coups, mais une évidente marque de l'infamie sur les épaules soudain tombantes. Il s'était enfermé dans son taudis jusqu'à ce que les voisins se mettent à se plaindre d'une forte odeur de décomposition. Quand on a défoncé la porte, on a trouvé le gros bras étendu sue sa paillasse, mort depuis plusieurs jours. Plus tard, un flic avait laissé entendre que lorsque le gros bras s'était trouvé en face du chef de la police, et sans que ce dernier lui reproche quoi que ce soit, il s'était jeté à ses pieds pour implorer son pardon. Il ne s'était jamais relevé." (pp. 76-77)

Sa voix et ses paroles devinrent l'unique maître de tout l'auditoire qui avait yeux et ouïe à sa merci. Attirés par sa forte présence et charmés par ses propos, tout le monde le

¹ " Dans la rhétorique, partie de l'invention qui prend en considération les passions de l'auditoire. L'orateur doit en effet lui inspirer confiance et pour cela, il doit proposer, grâce à son discours, une image de lui-même qui soit crédible." Joelle Gardes Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, 2004, p.152.

suivait et ne guettait que son chant. Sayed réussit à les détourner pour ne voir et ne suivre que sa voie.

Mal à l'aise, à l'affût de ces insinuations, Yacine demande à Sayed d'être plus clair. Ce dernier, loin de le satisfaire, le laisse assoiffé de réponse : « *Mon père a arrêté là l'histoire.* » (p. 78)

Yacine voulut à tout prix savoir ce qu'une telle histoire aurait comme moral. Sayed lance alors son deuxième hameçon : « *Non. C'est ma morale à moi. A toi de lui en trouver une à ta convenance.* » (p.78)

Sayed réussit aisément à mettre en œuvre sa stratégie de rendre Yacine accroché à lui, incapable de le quitter d'une semelle. Il a réussi à instaurer un pouvoir de dépendance en provoquant en lui une envie dévoreuse de savoir ce qu'il n'a pas su comprendre seul, allant jusqu'à manifester verbalement l'extrême de sa violence : « *Alors, éclaire ma lanterne si tu ne tiens pas à ce que je foute le feu à ton gourbi.* » (p. 78)

Sayed avait, bien sûr, tout prévu. Ses intentions et son plan visant la manipulation et l'endoctrinement de Yacine, qui fera suivre les autres jeunes postérieurement, se précisent de plus en plus. Nous confirmons cela par la réaction énigmatique de Sayed qui encaissait passivement les dires trop acerbes de Yacine au cours de leur entretien : « *Sayed n'était pas intimidé. Bien au contraire, son sourire s'accroissait au fur et à mesure que Yacine prenait la mouche.* » (p. 79)

Suite à ce comportement, nous voyons que Sayed sait, maintenant, qu'il a, et aura le plein pouvoir sur Yacine et bien d'autres jeunes. Cependant, il ne le lâche, quand même pas. Sa voix chante encore de plus fort en faisant résonner dans les oreilles de Yacine des propos qui le dévalorisent, lui qui se prend pour le héros du village, en lui reprochant d'être passif comme le sont tous les autres villageois. Si Sayed lui adresse un tel discours, il sait très bien qu'il a bien visé sa cible, il a même tiré dans le mille, car Yacine, déjà vaniteux et se considérant meilleur que tous les autres, rendu plus coléreux, s'insurge contre l'idée de l'associer aux lâches. Yacine avale donc l'hameçon de Sayed dont ses futurs projets sont entraînés de se concrétiser. Et en coup de maître, Sayed passe directement à l'offensif en

l'influençant explicitement à rejoindre, dans les brefs délais, ce qu'il appelle les groupes de résistance qui activent à Bagdad :

« Prouve-le... Vas-y, qu'est-ce qui t'empêche de passer à l'acte ? Depuis des lustres, des Irakiens croisent le fer avec l'ennemi. Nos villes s'émiettent tous les jours à coups de voitures piégées, d'embuscades et de bombardements. Les prisons sont pleines de nos frères, et nos cimetières sont saturés. Et toi, tu te dresses sur tes ergots, dans ton village perdu; tu cries sur les toits ta haine et ton indignation et, une fois vidé de ton fiel, tu rentres chez toi et tu t'éteins. Trop facile... Si tu penses ce que tu dis, joins le geste à la parole et rentre-leur dedans, à ces fumiers d'Américains » (pp. 79-80)

Sayed, grâce au pouvoir incarné dans la voix de son discours qui comme celle des Sirènes par leurs chants, est d'abord douceur et envoûtement, mais finit par le détournement vers la voie de ses intentions réelles. Grâce aussi au deuxième pouvoir qu'il détient, celui de l'argent, que nous allons aborder au cours de ce chapitre¹, moyen par lequel, il aura le contrôle total et absolu sur les jeunes de Kafr Karam. Ces derniers ne tarderont pas à suivre le chant de leur Sayed, fils de Basheer le Faucon, au passé douteux qu'ils ne connaissaient même pas jusque là ; et le voilà devenir maître des lieux et des esprits, la personne la plus importante à leurs yeux. Ses propos tenus le jour de l'enterrement de Souleyman, et surtout son entretien avec Yacine s'avèrent une stratégie bien réfléchie et bien réussie, séductrice d'abord, ce qui allait bien sûr lui faciliter la tâche par la suite.

« Sayed le fils de Basheer le Faucon, ne resta pas longtemps parmi nous. Ses affaires le rappelèrent d'urgence en ville. Quelles affaires ? personne ne le savait. Cependant, son passage éclair à Kafr Karam avait marqué les esprits; son franc-paler avait séduit les jeunes, et son charisme avait forcé le respect des grands et des petits. » (p.81)

Certes, Sayed a rejoint Bagdad. Mais, en dépit de cette absence de corps, sa voix demeure présente. Ainsi son pouvoir sur les esprits des jeunes est toujours actif et intense. Sa voix résonnait tout de même à Kafr Karam portant en elle ses intentions et ses calculs. Son chant séducteur et attrayant se faufilait au fil des jours pour occuper pleinement ces esprits jeunes, pas encore mûrs, au terrain qu'il leur préparait. Ces derniers ne quittaient plus leur café Safir depuis que Sayed le leur a équipé d'un téléviseur et d'une parabole. Geste généreux au profit de ces jeunes sans occupation aucune. « *Pour que les jeunes de kafr Karam ne perdent pas de vue la réalité tragique de leur pays* » (p.87)

¹ Cf. Chapitre III.3.6 Safir ou voyage au bout de l'horreur p. 152

La voix de Sayed persiste et son plan de manipulation se concrétise avec " ce cadeau empoisonné". Ces jeunes qui vivaient auparavant dans un vide total, et dont les discussions au café ne portaient que sur les jeux ou la reprise des événements ordinaires de leur quotidien au village, se retrouvent subitement, du jour au lendemain en train de débattre des sujets géants. On assiste alors pêle-mêle, à des commentaires, à des analyses concernant la situation sécuritaire de leur pays. Les discussions s'intensifient et débordent. Un simple désaccord ou une différence de point de vue faisait dégénérer la situation vers une violence verbale au sein du groupe et qui s'accroissait de plus en plus entre eux. Ces jeunes qui semblaient, hier dans une oisiveté physique et intellectuelle, se considéraient aujourd'hui comme les sauveurs du pays, et se voient prêts à le débarrasser leur pays de l'invasion américaine. A leur tête, bien sûr, Yacine que la voix de Sayed et la voix de la télévision attirent, il n'en devient qu'un suiveur sans résistance aucune. Aussi, il se fait l'autre voix de Sayed et déclare explicitement au cours d'un débat sulfureux au café Safir, frappant avec le plat de sa main sa poitrine : « *Nous sommes la colère de Dieu, dit-il sur un ton cavernes, nous sommes Ses oiseaux d'Ababil... Ses foudres et Ses coups de gueule. Et nous allons foutre en l'air ces salopards de Yankees* » (p.92)

Nous avons essayé dans ce qui a précédé à travers la connotation que porte le prénom Sayed, et qui renvoie au pouvoir que ce dernier possédait, un pouvoir langagier et un pouvoir d'argent qui lui permettait de régner en maître sur les lieux et sur les esprits. Nous voudrions souligner à propos de la télévision, que certes, l'auteur a clairement désigné la chaîne d'El-Djazira et l'impact des images, donc de son influence directe sur les jeunes, par la suite. Nous pensons que c'est surtout, sur ces derniers que l'accent est mis. Ce que confirme l'extrait suivant : « *La télé que Sayed avait offerte aux désœuvrés de Kafr Karam se révéla être un cadeau empoisonné.* » (p.98)

Des jeunes désœuvrés, des jeunes donc inexpérimentés, faciles à manipuler, faciles à contrôler, faciles à convaincre afin d'accomplir n'importe quel acte de violence sous la couverture de la résistance populaire dans une guerre où on ne doit rien comprendre, on doit uniquement obéir aux ordres, accomplir sa mission là où on leur désigne la cible. Ils sont inconscients, mais séduits par les voix qui les interpellent, ignorant que ces voix n'agissent qu'en faveur de leurs intérêts propres, et qui savent profiter de l'absurdité de la guerre où les conflits intérieurs prenaient de l'ampleur. Savaient-ils quel ennemi allaient-ils affronter dans ces batailles qui opposaient l'armée Irakienne renforcée par les troupes

américaines à la résistance populaire. N'est-ce pas d'abord entre frères qu'ils allaient se battre ?

« On ne savait plus par quel bout prendre les événements, quel attentat était une prouesse et quel autre relevait de la lâcheté. Ce qui était vilipendé la veille se retrouvait encensé le lendemain. Les avis s'entrechoquaient dans d'invraisemblables surenchères, et il devenait de plus en plus fréquent d'en venir aux mains » (p.99)

La voix de Sayed, ses maints pouvoirs auront, quand même, le dernier mot. Yacine et ses acolytes écoutent et suivent son chant. Ce dernier arrive à ses fins. Si hier, ces jeunes, encore enfants, se contentaient de siroter du café le long de la journée. Maintenant, ils passent aux grandes actions.

« Yacine et sa bande – les jumeaux Hassan et Hossein, Salah le gendre du ferronnier, Adel et Bilal le fils du barbier – disparurent, et le village connut une relative quiétude. Trois semaines plus tard, la station de pompage désaffectée, qui se délabrait à une vingtaine de kilomètres de Kafr Karam, fut incendiée par des inconnus. On rapporta qu'une patrouille irakienne aurait été attaquée et qu'il y aurait eu des morts parmi les forces de l'ordre » (p.99)

III.3.3 Kadem : Le chant de l'amour

A l'image d'un Orphée, pleurant et chantant majestueusement son amour éternel pour son Eurydice, Kadem l'homme au luth ne quittait pas cette grosse pierre qui lui sert de siège dans un coin de la rue derrière un muret. Triste et pensif à la longueur des journées, depuis qu'il a perdu, pas une, mais deux épouses de suite.

« Kadem était un virtuose de luth. Il gagnait sa vie en se produisant dans les mariages. Il envisageait de mettre sur pied un orchestre quand le sort réduisit en pièces ses projets. Sa première épouse, une fille de chez nous mourut à l'hôpital suite à une banale pneumonie (...) Kadem avait beaucoup souffert de la perte prématurée de son épouse. Son père l'avait forcé à prendre une seconde femme dans l'espoir d'atténuer son chagrin. Dix-huit mois après le mariage, une foudroyante méningite le rendit veuf une deuxième fois. Kadem en perdit la foi. » (pp.33-34)

Nous voudrions souligner avant de commencer notre analyse que notre intérêt s'est porté sur ce personnage qui fait parti de cet ensemble de chaînons symboliques, autour desquels le dire romanesque se construit, et que nous essayerons d'éclairer.

Nous voyons dans le personnage Kadem la présence d'un motif mythologique qui nous permettrait, plus loin, d'appréhender sa signification au sein de ces chaînes, ainsi que d'en déceler le lien qu'il entretient, en particulier avec Souleyman et Sayed, analysés précédemment. Et cela à travers la thématique¹ du chant - évoqué par les voix des personnages- se démultipliant et prenant des formes nouvelles.

Comme nous venons de voir chez Sayed cette incarnation de la voix du pouvoir absolu, un pouvoir langagier qui séduit et détourne les jeunes de Kafr Karam vers sa propre voie, celle de la manipulation des esprits et de la déviation criminelle.

Kadem qui signifie en langue arabe : celui qui se domine, celui qui se retient, est une voix qui se place à l'opposé de celle de Sayed. Car elle est voix de la musique, de l'amour qui exprime la sensibilité des êtres.

Kadem est un jeune si lucide et si conscient de la précipitation dans laquelle Yacine et sa bande sont mis par la voix incitative et manipulatrice de Sayed. Lui en a détecté les intentions réelles de son discours tenu envers ces vierges d'esprits de Kafr Karam. Il se retient et n'offre ouïe ni à la voix de Sayed, ni aux prestations musclées de Yacine, qu'il savait loin d'être un discours bien soutenu.

Kadem qui a passé un bon bout de sa vie à se délabrer au pied d'un muret, se réveilla ou plutôt ressuscita suite à la mort de Souleyman. Si le décès de ce dernier avait enterré avec lui la paix de Kafr Karam, Kadem, au contraire, de cette mort en renaîtra, et de sa main et ses doigts, redonne vie et survie à son luth, longtemps inhumé dans un coffre chez lui. Secoué par cette mort qui le fait agir dans le bon sens; qu'étant en vie, il faut exister et non subir. Lui, contrairement aux autres, retrouva enfin la paix de son âme, et depuis, sa voix/voie, à l'opposé de celle maléfique de Sayed, ne chante que l'amour et la paix. Il déclare à son cousin, le jeune Bédouin, que le salut de l'humanité serait dans la musique arabe surtout. Que si on sache bien écouter, l'Occident renoncera à cette guerre insensé et mettrait fin à tous ces conflits sanguinaires.

¹ Cf. Chapitre III.4.3 Sayed et Ghany : et si les sirènes étaient des hommes p. 158

Réconcilié avec son luth, il annonça au jeune Bédouin qu'il s'est remis à composer. Ce dernier voulut savoir, si son morceau couvrait une chanson d'amour, la réponse de Kadem fait égaliser la chanson arabe, la chanson authentique au seul langage, à la seule voix qui ferait parvenir l'humanité, L'Orient comme l'Occident à pouvoir communiquer loin des armes, loin du sang. Nous lisons aussi dans ces propos, une façon de dire aussi, N'est ce pas cette incommunicabilité entre le soldat américain et le père de Souleyman, ce refus de l'écouter pour expliquer l'état de son fils malade qui coûta la vie à cet innocent ?

« Si l'Occident pouvait comprendre notre musique, s'il pouvait seulement nous écouter chanter , percevoir notre pouls à travers celui de nos cithare, notre âme à travers celle de nos violons (...) s'il pouvait communier avec notre univers, je crois qu'il renoncerait à sa technologie de pointe, à ses satellites et à ses armadas pour nous suivre jusqu'au bout de notre art. » (pp.83-84)

Souleyman, le simple d'esprit, qui de son vivant errait dans un univers à lui, courant derrière ses propres visions. A-t-il par cela, réellement existé, ne cessait de se dire Kadem. Se rendant compte que dans la solitude qu'il a longtemps habitée, il allait, lui aussi, finir comme lui, mourir sans avoir réellement existé. Et finir comme lui serait une bêtise impardonnable vis-à-vis de soi-même.

« Je ne veux pas finir sans avoir vécu (...) de retour du cimetière, alors que je me dirigeais machinalement vers mon muret, je me suis surpris en train de rentrer chez moi. Je suis monté dans ma chambre, j'ai ouvert le coffre serti de cuivre qui évoquait un sarcophage au fond du débarras, sorti mon luth de son étui et...je t'assure, sans même l'accorder, je me suis mis aussitôt à improviser. J'étais comme emporté, ensorcelé. » (p. 84)

La mort de Souleyman est ce déclic qui mena Kadem à ouvrir les yeux, à reprendre et son luth et son chant tel un souffle cosmique qu'il intitule : *Les Sirènes de Bagdad*.

« -*Celles qui chantent ou bien celles des ambulances ?* » (p. 85) voulut savoir le jeune Bédouin. « - *C'est à chacun de voir* » (p.85), fut la réponse de Kadem.

Nous considérons que cette alternative dans l'élément de réponse à laquelle pense le jeune Bédouin et la réplique de Kadem qui ne confirme rien, seraient un premier clin d'œil de l'auteur à son lecteur afin de l'inviter à méditer sur le chant visé dans le roman, c'est-à-dire celui du mythe d'Ulysse enfoui dans la trame du texte.

Ce morceau qui naîtra d'une paix confisquée, d'une paix qu'on vient de tuer, ramena, à Kadem, la paix à son âme longtemps blessée. Ce morceau parviendra, aussi aux oreilles du jeune Bédouin au moment où il allait faire le dernier pas pour franchir la porte de l'enfer¹. C'est ce chant qu'écouterà en dernier lieu, le jeune Bédouin qui, longtemps, suivra celui de Sayed. Il saura finalement, ne pas suivre les "Sirènes" de Bagdad.

Kadem, tel que son nom l'indique, a toujours su se dominer et se préserver pour ne pas écouter la voix de la haine que Yacine ne cessait d'afficher, de manifester à travers son comportement de chef envers ses camarades. Il redouble de férocité et de cruauté verbale qui s'intensifient au cours des débats entre jeunes dans le café Safir. Les cris de Yacine, telle une déflagration s'entendait au quotidien pour remettre en place quiconque qui oserait exprimer un avis qui ne répond pas aux affinités de son discours, celui de Sayed, plutôt. Ses propos ne disent que la mort : « *Si jamais je t'entends douter une seule fraction de seconde de notre victoire sur ces chiens enragés, je jure devant Dieu et les gars qui sont réunis ici que je t'arracherai le cœur de ma main nue.* » (p. 93)

Au Safir, quand la situation dégénère vers ce discours violent et ignorant, kadem sait échapper à ses voix cruelles, tirant avec lui le jeune Bédouin, « *Kadem me tira par un bout de ma chemise et, de sa tête, me fit signe de le suivre dehors.* » (p.93)

Avec Kadem, c'est l'autre voix, le chant opposé à celui qui résonne dans le café Safir, que le jeune Bédouin retrouve et préfère aussi. Ce chant qui appelle la paix et l'espoir très loin de celui de l'obscurantisme que Sayed en a bien semé la graine dans la bouche de Yacine qui, le suit délibérément vers son récif mortel.

Loin du café Safir, avec Kadem, le jeune Bédouin est épris par cette voix si sensible, si apaisante, si fraternelle. Cette voix qui, tout simplement, appelle la vie.

« Nous écoutâmes la cassette jusqu'au bout, chacun dans son petit univers, semblables à deux mioches perdus dans leurs songes. Les bruits de la rue et le piaillage des marmots ne nous atteignaient pas. Nous voltigeons parmi les volutes des violons, loin, très loin de Kafr Karam, de Yacine et de ses excès. » (p.97)

Etant choqué par l'assassinat absurde de Souleyman, Le jeune Bédouin resta, plusieurs jours, enfermé chez lui, tourmenté par les souvenirs de la bavure qui arracha cet

¹ Cf. Chapitre III.4.4 Le jeune Bédouin : nouvelle incarnation d'Ulysse p.165

innocent à sa famille et à son village ; retrouve quand même sa sérénité, et revient à la vie grâce à Kadem qui lui apprit que dans la vie, existe un autre chant, celui de l'amour et de la vie. Il réussit à apaiser son chagrin, à le pousser à remonter la pente. Sa voix magnifique qui ne savait chanter qu'amour et espoir, le fait revenir à lui-même, et à voir la lumière au creux de la nuit. *« Au détour d'un refrain, il se met à chanter, lui aussi, la poitrine palpitante; il avait une voix magnifique. » (p. 97)*

N'est-ce pas qu'Orphée chantait si bien que les tempêtes s'apaisent, la mer se calme, et que sa voix faisait attendrir les plus monstrueuses créatures ? N'est-ce pas qu'Orphée couvre par le chant de sa lyre celui tant redoutable chant des Sirènes.

N'est-ce pas que Kadem, comme Orphée, a su et a pu couvrir par son chant le refrain de détresse qui allait s'accaparer du jeune Bédouin ?

III.3.4 De l'arbre... au père

Le jeune Bédouin menait, au sein de sa famille, une vie certes, paisible, mais la situation financière lui pesait énormément. A Kafr Karam, ce village isolé, lui comme les autres jeunes de son âge ne survivent que grâce aux gestes généreux, mais combien gênants, de leurs mères ou de leurs sœurs qui leur procuraient de quoi subvenir à leurs besoins. *« A Kafr Karam, les jeunes de mon âge avaient cessé de jouer aux effarouchés lorsqu'une sœur ou une mère leur glissaient discrètement des sous dans la main. »(p.26)*

La famille de ce jeune Bédouin vivait de l'argent que gagnaient ses deux sœurs. Farah, médecin qui exerçait dans une clinique privée à Bagdad. Mais c'est surtout Afaf, âgée de 33 ans, devenue chauve suite à une maladie contractée durant son enfance, et vivant depuis recluse dans une pièce, qui prit en charge la famille en raccommoquant et confectionnant des vêtements. Le père, puisatier auparavant perdit son bras suite à un accident de travail, s'est retrouvé sans emploi. Ce père, pour qui le jeune Bédouin aspirait à poursuivre des études universitaires, voulant surtout être sa fierté en signe de reconnaissance pour tous les sacrifices conjugués à son égard afin de le voir un jour docteur ès lettres, était l'être le plus cher et lui préservait tant d'amour et de respect, si ce n'est pas de la pure vénération !

« Tandis que les autres pères se dépêchaient d'atteler leur progéniture aux tâches ingrates qui furent leur galère et celle de

leurs ancêtres, le mien se serrait la ceinture à se couper en deux pour que je poursuive mes études. Il n'était pas évident, ni pour lui ni pour moi, que la réussite sociale soit au bout du tunnel, mais il était persuadé qu'un pauvre instruit était moins à plaindre qu'un pauvre bouché à l'émeri. » (p.27)

Nous avons constaté au fil de notre lecture que l'image de ce père conté ou rappelé par un souvenir lointain est toujours citée en présence d'un arbre qui se trouvait dans le patio de la maison familiale.

Le jeune Bédouin décrivant les membres de sa famille disait de son père : « *Mon père s'asseyait en fakir dans le patio, à l'ombre d'un arbre indéfinissable.* » (p. 29)

Des habitudes de son père, il cite : « *Le matin, au sortir de la mosquée, avant que la rue ne s'éveilla tout à fait, il s'installait au pied de son arbre.* » (p.29)

Se rappelant la cause qui l'a rendu infirme, le jeune Bédouin sent sa détresse : « *Pourtant, à chaque fois que je le voyais au pied de son arbre, je ne pouvais m'empêcher d'avoir pour sa personne une profonde compassion.* » (p.30)

L'épreuve d'aller le rejoindre chaque matin mêlait et l'affection et l'autorité du chef de famille : « *Ce matin-là sous son arbre, mon père se racla donc la gorge lorsque je l'embrassai solennellement sur le sommet de la tête.* » (pp. 30-31)

En réponse au ferronnier qui demandait de ses nouvelles : « - *Et ton père?* » le jeune Bédouin disait : « *-Toujours au pied de son arbre.* » (p.38)

La mère comme le fils s'attristent quant à la non considération du père lors des fêtes au village : « *Ma mère n'avait pas apprécié cette forme d'ingratitude, mais le vieux, du pied de son arbre, n'en avait cure.* » (p. 102)

Tourmenté par les événements qu'il vit à Bagdad, le jeune Bédouin cherche à retrouver les siens dans ses moments nostalgiques : « *Je ne distinguais que l'arbre indéfinissable au pied duquel personne ne s'asseyait.* » (p.235)

Partant de la relation père / fils ainsi que cette image qui lie le père à l'arbre, nous tenterons, à travers un effort interprétatif, de dégager une valeur symbolique dans ce lien

afin de combler les vides sémantiques et d'essayer de faire apparaître à partir de la symbolique de l'arbre un sens sous-jacent dicté par les rapports qu'entretiennent les mots, les faits et les phrases entre eux.

Cependant, si l'arbre a attiré notre attention par sa présence toujours simultanée avec celle du père, il faut tout de même rappeler que :

« L'un des thèmes symboliques les plus riche et les plus répandu, celui également dont la bibliographie à elle seule formerait un livre. Mircea Eliade distingue sept interprétations principales qu'il ne considère d'ailleurs pas exhaustives, mais qui s'articulent toutes autour de l'idée du cosmos vivant en perpétuelle régénérescence. »¹

L'arbre se présente comme étant l'un des plus riches, des plus anciens et des plus utilisés des thèmes symboliques. Il est l'axe du monde et symbole de vie. Il représente « *Cet organisme vivant qui se renouvelle périodiquement* »² et qui s'oppose au chaos, nous dit Micéa Eliade. Symbole universellement répandu :

« Symbole de la vie en perpétuelle évolution, en ascension vers le ciel, il évoque tout le symbole de la verticalité (...) l'arbre met aussi en communication les trois niveaux du cosmos: le souterrain, par ses racines fouillant les profondeurs où elles s'enfoncent; la surface de la terre, par son tronc et ses premières branches supérieures et sa cime, attirées par la lumière du ciel. »³

Ces trois niveaux sont implicitement liés à la vie de l'homme :

Pour le jeune Bédouin, tel l'arbre, le père serait d'abord ces racines synonymes d'ancrage et d'appartenance à une origine, à une nation, à une civilisation et à des traditions héritées d'une génération à une autre qui se sauvegardent et se transmettent de père en fils. Telle cette ramure pointant vers le ciel, le père se fait projeter, dans l'avenir, à travers sa progéniture qu'il essaye tant bien que mal à lui assurer des jours meilleurs. Ce père, même étant infirme, se dresse quand même tel le tronc, concept de verticalité, évoque le présent, lieu de vie assurant cette médiation entre le souterrain et l'aérien, autrement dit, le père serait cet incontournable médiateur entre le passé avec toutes ses gloires et l'avenir dans

¹Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, p.62

² Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, Idées, 2008, p 126.

³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, p.62

toutes ses espérances : « *Car la station verticale est selon Le roi Gourhan, le premier et le plus important de tous les critères communs à la totalité des hommes et à leurs ancêtres.* » ¹

Le tronc de l'arbre, dressé vers le ciel, est aussi symbole de force et de puissance solaire. Il évoque le phallus, image archétypale du père. Nous verrons, justement par la suite, dans la scène de l'humiliation du père par les soldats américains l'insertion de cette image du phallus et son impact sur le cours de vie du jeune Bédouin qui en voyant, malgré lui, le sexe de son père, rompt avec "l'être de porcelaine" qu'il fut jusque là, et il perd tous ses repères.

A ces trois niveaux du cosmos qui sont le souterrain, la surface de la terre et la lumière du ciel, l'arbre réunit aussi les quatre éléments naturels: l'eau, l'air, la terre et le feu, synonyme de vitalité matérielle et spirituelle que Bachelard résume en affirmant qu' :

« Ainsi, un même objet du monde peut donner le "spectre complet" des imaginations matérielles. Les rêves les plus divers viennent se réunir sur une même image matérielle. Il est d'autant plus frappant de constater que ces rêves divers, devant un arbre haut et droit, subissent tous une certaine orientation. La psychologie verticale impose son image première. » ²

Ce que l'arbre représente pour l'humanité, le père l'est pour ce jeune Bédouin. Ce père, même dans cette image d'un être souffrant de son infirmité et son enfermement près de son arbre, il demeure pour le jeune Bédouin l'axe autour duquel s'articule toute son existence et en lequel se fondent toutes ses espérances. « *Mon vieux était quelqu'un de bien, un Bédouin de petite condition qui ne mangeait pas tous les jours à sa faim, sauf qu'il était **mon père** et qu'il demeurait, pour moi, ce que le respect m'imposait de plus grand.* » (p.29)

Ce père, aussi, qui incarne l'image traditionnelle du géniteur, chef de famille dans les sociétés arabo-musulmanes où les rapports d'incommunicabilité et de pudeur sont fort présents entre père et fils. Le jeune Bédouin aimant et vénérant ce père en l'absence de toute manifestation d'amour par le contact physique. Cette amour paternel, aussi particulier qu'il puisse paraître, ne se conçoit et n'a lieu qu'à distance, dans les regards, sans pour autant qu'il soit nié ou réduit.

¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, p.1007

² Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, Corti, 1974, p 234.

« Je ne me souviens pas d'avoir été proche de lui ou de m'être blotti contre sa poitrine; toute fois, j'étais convaincu que si je venais à faire le premier pas, il ne me repousserait pas. Le problème: comment prendre un tel risque? Immuable tel un totem, mon vieux ne laissait rien transparaître de ses émotions. »(p.30)

Nous avons relevé, aussi que l'un des principaux événements qui remettront en cause le pacifisme de ce jeune Bédouin, était la scène de l'affront, de l'humiliation et de la dignité déchu de ce père aimé et respecté sans qu'il ait pu avoir une fois, le courage de le regarder en face ou de se parler longuement.

« ... Je compris que ça ne l'aurait pas ennuyé que je lui tienne compagnie. Pour nous dire quoi ? Nous n'arrivons même pas à nous regarder en face. Une fois, j'avais pris place à côté de lui. Pendant deux heures, aucun de nous n'avait réussi à articuler une syllabe. »(p.31)

A Kafr Karam comme dans tous les pays arabes, les pères se voyaient dans l'obligation de garder leurs distances vis-à-vis de leur progéniture afin de faire persister et protéger leur autorité, étant persuadés que la familiarité nuirait à cette dernière. Tant de réserve, de pudeur et de distance, portant le poids pesant de la tradition et de l'honneur qui ne sont pas des mots vides de sens pour un arabe, un bédouin surtout, se brisent sous ses yeux, suite à l'humiliation de ce père vu nu par son fils qui assiste à la profanation de ce qu'il a de plus sacré : l'honneur du père que les troupes américaines ont froidement bafoué.

« Les soldats sortirent le vieux. Je ne l'avais jamais vu dans un état pareil. Avec son slip défraîchi qui lui arrivait aux genoux et son tricot de peau usé jusqu'à la trame, sa détresse dépassait les bornes. Il était la misère en marche, l'offense dans sa muflerie absolue. **Laissez – moi me rhabiller**, gémissait-il. Y a mes enfants. **C'est pas bien ce que vous faites**. Sa voix chevrotante remplissait le corridor d'une peine inconcevable. Ma mère tentait à marcher devant lui, de nous épargner sa nudité. Ses yeux affolés nous imploraient, nous suppliaient de nous détourner. Je ne pouvais pas me détourner. J'étais hypnotisé par le spectacle qu'ils m'offraient tous les deux. Je ne voyais même pas les brutes qui les encadraient. Je ne voyais que cette mère éperdue, et ce père efflanqué au slip avachi, au bras ballant, au regard sinistré qui titubait sous les ruades. Dans un ultime sursaut, il pivota sur ses talons et tenta de retourner dans sa chambre mettre sa robe. Et le coup partit... Crosse ou poing, quelle différence ? Le coup parti, le sort en fut jeté. Mon père tomba à la renverse, son misérable tricot sur la figure, le ventre décharné, fripé, grisâtre comme celui d'un poisson crevé... et je vis, tandis que l'honneur de la famille se répandait par terre, je vis ce qu'il ne me fallait surtout pas voir, ce qu'un fils digne, respectable, ce qu'un Bédouin authentique ne doit jamais voir – cette chose ramollie, repoussante, avilissante; ce territoire interdit, tu, sacrilège: le pénis de mon père rouler sur le côté, les testicules par-dessus le cul... Le bout du rouleau ! Après

cela, il n'y a rien, un vide infini, une chute interminable, le néant (...) Le soleil pouvait toujours se lever, plus jamais, je ne reconnaîtrais le jour de la nuit (...) Pour moi, voir le sexe de mon géniteur, c'était ramener mon existence entière, mes valeurs et mes scrupules, ma fierté et ma singularité à une grossière fulgurance pornographique – les portes de l'enfer m'auraient été moins inclementes !... J'étais fini. Tout était fini. Irrécupérable. Irréversible. Je venais d'étreindre le bât de l'infamie, de basculer dans un monde parallèle d'où je ne remonterai plus. (pp.116)

Cette scène de l'affront d'un père abattu et mis à nu devant tous ses enfants embrouille et détruit la sacralité du géniteur dans ses rapports familiaux.

De même qu'un arbre abattu symbolise une épreuve ou une souffrance non résolue, le jeune Bédouin ne pourra plus se contenir face à une tourmente qui le conduira vers les comportements de violence les plus extrêmes.

III.3.5 Mohammed Seen : Plaidoyer pour la raison

Avec ce nom : Seen l'équivalent en langue arabe de la lettre س, il nous semble que l'auteur nous invite à résoudre une équation mathématique. Heureusement, pour nous, qu'elle soit une équation à un seul inconnu : Seen !

Nous pensons voir dans ce personnage le double de l'auteur qui porte sa voix pour dénoncer un jugement arbitraire, celui d'assimiler toute forme de violence à tout ce qui est Arabe. Chose qui s'est surtout intensifiée en Occident, depuis les événements du 11 septembre 2001.

Plusieurs indices, nous ont interpellés, ou plutôt, facilités la tâche pour pouvoir résoudre cette équation, et voir en Seen un double de l'auteur.

D'abord le prénom Mohammed qui est aussi celui de Yasmina Khadra, de son vrai nom : Mohammed Moulesshoul. Ensuite, d'autres détails, cités dans le roman, à propos de ce personnage et qui répondent aussi au profil de l'auteur : Mohamed Seen est aussi romancier, et plusieurs fois nommé, dans le roman, *l'écrivain* (pp. 301-306-311). Cela rappelle opinément le roman autobiographique de Yasmina Khadra intitulé *L'Écrivain*. Enfin, nous avons constaté que le contenu de ces propos de Seen dans le roman, faisant des

pieds et des mains pour convaincre son ami le Dr Jalal de la responsabilité qui pèse sur tout intellectuel qui se respecte, et le rôle qu'il doit tenir au sein de tout ce qui l'entoure :

« Nous avons un instrument inouï entre les mains: notre double culture. Elle nous permet de savoir de quoi il retourne, où est le tort et où est la raison, où se situe la faille chez les uns et pourquoi il y a un blocage chez les autres. » (p.303)

Essayant de le convaincre de surmonter les dépassements qu'il subit en Europe, Seen lui rappelle : *« Il est dit que nul n'est prophète en son pays. Moi, je remplace le point par une virgule et j'ajoute: et personne n'est maître chez les autres. » (p.308)*

Ces propos sont parfaitement des réponses de Yasmina Khadra dans des entretiens journalistiques : *« C'est pour ça que j'ai investi cet espace-là. J'essaye d'expliquer aux uns où est la faille et aux autres où est le blocage (...) J'ai la chance d'avoir une double culture, occidentale et orientale, qui m'installe aux premières loges de l'actualité. »¹*

Et également : *« Il est de notoriété publique que nul n'est prophète dans son pays. J'ai ajouté à cet adage: et personne n'est maître chez les autres. »²*

Seen, un nom, où, aussi, se joue phonétiquement : cygne, symbole de pureté et de sincérité, toutes les deux présentes chez Mohamed Seen. Cette voix dénuée de haine, mais emplie de lucidité et de raison, qualités sous lesquelles, Mohammed Seen (ou Yasmina Khadra peut être !) met en garde Dr Jalal du chant maléfique qui l'emporte sans qu'il ne se rende compte. Seen lui rappelle et sa valeur et son devoir envers les siens, mais aussi, envers l'humanité entière :

*« Tu étais un homme éclairé. Aujourd'hui, la conscience du monde, c'est nous. Toi et moi et ces intelligences orphelines, conspuées par les leurs et dédaignées par les cerveaux encroûtés. Nous sommes minoritaires certes, mais nous existons. Nous sommes les seuls capables de changer les choses, toi et moi. »
(p. 302)*

La voix de Seen portant l'ombre de l'auteur dans ses notes, est une voix/voie lucide qui appelle à la raison dans une aura d'injustices, dont lui-même est victime ainsi que toute cette matière grise arabe qui subissent le racisme intellectuel des plus frustrants.

¹ Mira Cliche, « La guerre des mots », in www.lelibraire.org/article.asp

² Kheira Attouche, « Je suis un produit purement algérien », in *Horizon* 14 novembre 2006.

L'érudition du Dr Jalal, savant éminent en Europe, ne l'a pas mis, lui aussi à l'abri de cette expulsion intellectuelle. Encore une humiliation qui mène automatiquement au dérapage, et suite à laquelle ce savant, lui aussi a glissé vers la voie/voix du discours fondamentaliste, lui qui était auparavant le héraut des pourfendeurs de l'extrémisme radical, enflamme maintenant les auditoriums détournant son talent d'orateur et de savant aux directives intégristes. Devenu cette voix qui chante la mort, comme celle de Sayed qui en use déjà qui "charge", par ses conférences sulfureuses, les jeunes destinés à accomplir les missions mortelles, celles des attentats suicide.

Seen est cette voix sage qui sait très bien ce qui peut arriver aux peuples si le verbe venait de changer de camp. Ce verbe grâce auquel s'édifient des civilisations, ou en disparaissent, parce que les intellectuels sont les valeurs sûres de l'humanité. Et c'est pour cela que Seen réclame au Dr Jalal son intégrité, son sang-froid et sa lucidité que le discours haineux a gommé de son visage, l'obligeant à porter sa veste à l'envers : « *Comment peut-on retourner sa veste du jour au lendemain.* »(p.301)

Mais Dr Jalal en qui le racisme intellectuel a jeté son ancre, souffre énormément depuis qu'on lui a refusé une consécration académique méritée, il souffle, alors toute sa colère et sur tout le monde : « *ls se sont servi de moi. Comme d'un tison. Je ne suis pas un tison. Je suis une lame à double tranchant. Ils m'ont émoussé d'un côté. Il me reste l'autre pour les étripper.* » (p.304)

Seen ne désespère pas, sa raison interpelle la déviation du Dr Jalal. Il lui rappelle sa place, sa voie, celle que tout intellectuel devra prendre : « *u délire Jalal. Reviens un peu sur terre, bon sang ! Ta place n'est pas parmi ceux qui tuent, massacrent et terrifient. Et tu le sais !* »(p. 306)

L'alternative de Seen est, et demeure ce plaidoyer pour la raison. Avec une voix qui fustige à la fois l'incompétence intellectuelle occidentale et la paresse intellectuelle orientale, qui toutes les deux sont coupables d'offrir mille et une voix/voie au chant destructeur des obscurantistes.

Yasmina Khadra incarné dans la voix de son personnage Seen, se sert de son double pour remettre en cause le racisme intellectuel qui sévit en Occident, devenu courant

beaucoup plus après les attentats du 11 septembre 2001 à l'encontre des chercheurs d'origine arabo-musulmane, ne voyant en eux que de futurs terroristes.

Le Dr Jalal, s'il est devenu porteur de voix, ne chantant qu'un discours aveuglant, détournant des milliers de jeunes vers la voie des kamikazes certes, il endosse la responsabilité d'avoir choisi la facilité, celle du recours à la haine, mais aussi l'Occident se trouve pleinement responsable par cette violence morale dans son comportement raciste insoutenable.

III.3.6 Safir ou voyage au bout de l'horreur

Le café Safir, celui que fréquentaient les jeunes de Kafr Karam, porte déjà dans ses germes ce long voyage sans retour que vont effectuer les ambassadeurs de la mort.

Safir, lieu de divertissement et de rencontres juvéniles et des discussions de la vie quotidiennes autour des parties de dominos ou de cartes, jusqu'au jour où Sayed l'a équipé d'un téléviseur et d'une antenne parabole. Il devient alors, lieu de pèlerinage quotidien pour suivre les remous de la guerre dans leur pays.

Des jeunes désœuvrés passent brusquement des petits jeux aux grands enjeux d'une guerre ayant ses commanditaires à l'ombre. L'effervescence, dans le Safir, commence à se sentir dans les discussions et les discordes qui se faisaient monnaie courante au sein du groupe devenu plutôt un groupe de clans disparates, *«La télé que Sayed avait offert aux désœuvrés de kafr Karam se révéla être un cadeau empoisonné. Elle n'apporte au village que tapage.»* (p. 98)

Sayed qui, seul sait dans quel intérêt, il planta ce téléviseur dans le café juvénile, se servait aussi à Bagdad de ces téléviseurs qu'il vendait, en dissimulant dans quelque uns des bombes pour accomplir ces carnages qui n'épargnaient ni les souks, ni les mosquées, ni les femmes, ni les enfants, nourrissant ces conflits intérieurs qui ravagent l'Irak, ciblant des civils et oubliant, dans ce tourbillon de haine et de radicalisme, le vrai ennemi qui offense et le peuple et le territoire.

Dans le magasin de Sayed « *L'ingénieur continue d'installer ses bombes dans les tubes cathodiques. Bien sûr, il ne trafiquait qu'un téléviseur sur dix, et les clients n'étaient pas tous des transporteurs de la mort.* » (p. 218)

Le téléviseur qu'il offrit au café Safir en dissimulait, quant à lui, pas une bombe. Ce sont des bombes humaines en puissance qui se reproduisaient tant que le son et le chant de ce téléviseur les atteignaient à travers des médias qui jouent un rôle déterminant dans la propagande intégriste qui montrent et chantent, beaucoup plus, d'admiration à cette "belle façon de mourir" par laquelle, on récolte facilement plus et encore de candidats à transporter la mort.

Ces jeunes désœuvrés, vierges d'esprit ne pouvaient en aucun cas voir les choses plus clairement. Pris dans cette précipitation où les images s'intensifient et l'appel à cette "belle mort" s'accroît. Impossible d'échapper, de ne pas céder au chant irrésistible de Sayed et de son téléviseur.

Sayed et les autres Sayed, ces recruteurs de la mort ne partagent-ils pas, cependant, "l'âme de l'assassin" avec Hassan Ibn Sabah – bien que mille ans les séparent !- fondateur, en Iran, de l'Ordre des Assassins vers 1091 ?

Ce théoricien de la terreur qui avec froid et sans scrupule, traçait pour ses adeptes les voies vers l'enfer :

« Mon plan est gigantesque, enchaîna Hassan. J'ai besoin de croyants qui aspireront à la mort au point de n'avoir peur de rien. Ils devront être littéralement épris de la mort ! Je veux qu'ils courent à elle, qu'ils la cherchent, qu'ils la supplient de les prendre en pitié, comme il ferait d'une vierge dure et peu généreuse. »¹

Ce dernier, exhortant ses disciples qu'il a pu appâter grâce à un discours qui répondait à leurs rêves et à leurs aspirations, leur faisait croire qu' :

« Il ne suffit pas d'exécuter et de terroriser, il faut aussi savoir mourir. Car si en tuant, nous décourageons nos ennemis d'entreprendre quoi que ce soit contre nous, en mourant de la façon la plus courageuse, nous forçons l'admiration de la foule. Et de cette foule, des hommes sortiront pour se rejoindre à nous. »²

Ce discours mortel croise étonnement des propos que l'auteur tenait dans la voix du jeune Bédouin, qui une fois happé par le courant de Sayed, et décidé à accomplir l'attentat

¹ Vladimir Bartol, *Alamut*, Paris, Phébus, 1988, p. 252

² *Ibid*, p. 325

que ce dernier lui confia; disait dans son soliloque : « *La vie n'est qu'un pari insensé. C'est la façon de mourir qui lui sauve la mise. Ainsi naissent les légendes.* » (p. 296)

Ainsi, aussi, les jeunes de Kafr Karam quittèrent un à un leurs parties de cartes et de dominos, et se précipitèrent vers la voix/voie de Sayed souhaitant, passionnément, et volontairement cette belle façon de mourir. Ils se voyaient déjà dans la silhouette du Héros.

Leur voyage... Hélas ! n'a été que pour aller au bout de l'horreur. Car, une fois à Bagdad, ces jeunes, encore enfants, se retrouvent en train de s'entretuer contre leurs propres frères, et très loin de cet héroïsme dont ils se voyaient servir et défendre leur pays de son vrai ennemi.

Hossein, qui, lui, était pari tôt du village avec son frère jumeau Hassan, exprime son amertume et sa forte déception au jeune Bédouin qui venait de rejoindre le groupe surexcité, voulant à tout prix laver l'affront de son père humilié, dans le sang, et qui réclamait qu'on ne lui ait pas encore confié de mission : « *T'as de la chance cousin, parce que je vais te dire ce que je pense, moi. Notre cause est juste, mais nous la défendons très mal.* » (p.232)

Paroles aussi sages que celles-ci provenant de ce Hossein encore enfant ayant perdu la raison, voyant le corps de son ami d'enfance Adel, lui aussi encore enfant, partir en mille morceaux. Hossein sait ce qu'il l'a rendu cinglé. Très lucidement, il se confie au jeune Bédouin :

« J'ai chopé le virus quand j'ai vu Adel l'Ingénu s'énerver en n'arrivant pas à mettre la main sur le poussoir qui devait faire exploser la bombe qu'il portait sur lui. J'étais pas loin, et je l'observais pendant qu'il se mêlait aux candidats dans la cour de police. Sur le moment, j'avais paniqué. Et quand il a explosé sous les tirs des flics, c'était comme si je m'étais désintégré avec lui... C'était quelqu'un que j'aimais bien. Il avait grandi dans notre patio. » (p. 231)

L'autre enfant qui a pris part à ce voyage périple, Adnane le fils du boulanger, devenu une bête immonde obéissant aveuglément, et accomplissant les missions que Sayed lui confiait. Maintes fois, il a déposé des bombes ciblant des souks et des civils. Mais un matin, en faisant sauter un bus scolaire, un gosse est resté accroché en haut d'un arbre que personne ne remarqua lors des secours. Ce n'est que deux jours après, qu'on le découvra

lorsque son corps décomposé, attira l'attention des passants. Adnane qui était sur les lieux vit en, ce petit cadavre, le monstre qu'il est devenu, l'inhumain qu'il incarnait.

« Et un soir, il a mis une ceinture avec des baguettes de pain autour de sa taille pour faire croire à des bâtons de dynamites et il est allé narguer des soldats dans leurs guérite. Il a ouvert brusquement son pardessus pour montrer son harnachement, et les soldats l'ont transformé en passoire (...) Après, on ne savait plus distinguer les morceaux de chairs des morceaux de pains. » (p.233)

N'est-ce pas qu'avec ce geste fatal, Adnane, le fils du boulanger, quitte la vie en enlaçant son père si loin de lui, celui qui lui a donné la vie. Et dans ces baguettes, il voulait, peut être, humer le dernier soupir de sa vie, emportant, dans ce pain, l'image de son père, dans cet aller sans retour.

Tous ces jeunes, et bien d'autres, encore nombreux, encore innocents partirent du Safir croyant devenir des légendes que l'Histoire citerait éternellement, se retrouvent, au terme de ce voyage, au bout des ténèbres, destination que l'obscurantisme leur a réservé.

III.3.7 La lettre "S" : le foyer des opposés

Au terme de ce deuxième chapitre, nous avons remarqué que des éléments que nous avons abordés, faisant recours à l'onomastique, et qui forment ces chaînons soutenant le fil conducteur du roman, commençaient tous par la lettre S : Souleyman, Sayed, Seen, Safir.

Or la lettre S : « *C'est le symbole d'une unité de mouvement qui met en relation des êtres, des éléments, des niveaux différents, voire des foyers opposés.* »¹

Nous avons constaté, évidemment, que dans notre corpus, cette lettre est ce "*foyer des opposés*" qui abrite sous le même toit les voix de la vie et celles de la mort.

D'un côté, ce "S" est dans cette paix qu'incarnait le corps de Souleyman, cette paix qui a, surtout, ressuscité le chant de l'amour et de l'espoir chez Kadem. Le "S" de Seen, qui appelle à la conscience et à la raison de l'humain. Mais le "S" est aussi dans cette voix trompeuse de Sayed qui emportera les jeunes du village vers ses récifs blanchis

¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, p.836

d'ossements. Comme dans le Safir, aussi, ce "S" orne ce lieu où sont formatés les esprits et d'où ces jeunes vont faire leur aller sans retour dans la nébuleuse terroriste, attiré par le chant des autres Sirènes, celles de Bagdad.

Dans cette dichotomie, ces éléments opposés forment en dernier lieu une unité de mouvement, car ces chaînons s'articulent tous autour du jeune Bédouin dont un schéma de lecture, laisse voir la mise en scène de ce héros balloté et écartelé entre le désir ardent de suivre les voix des Sirènes (Sayed et Safir) ou celles qui sont siennes (Seen et Souleyman). (Vous n'avez pas pensé au S de سيادة du moment que l'Irak est envahi)

III.4 Du mythe à sa réactualisation

III.4.1 L'épisode XII de l'Odyssée

Pour pouvoir élucider ultérieurement le jeu de mutations du mythe et de ses variantes, dans le roman de Yasmina Khadra ; ce qui lui octroie une perpétuelle relecture et interprétations ; et pour donner sens à cette motivation, il est nécessaire, en premier lieu de donner un bref résumé de l'épisode convoqué dans le texte qui va nous permettre de faire part à des associations essentielles repérées dans notre corpus.

« D'abord tu croieras les sirènes qui ensorcellent tous les hommes, quiconque arrive à leurs parages. L'imprudent qui s'approche et prête l'oreille à la voix des sirènes, son épouse et ses enfants ne pourront l'entourer, ni fêter son retour chez lui. Car les sirènes l'ensorcellent d'un chant clair, assise dans un pré, et l'on voit s'entasser près d'elles les os des corps décomposés dont les chairs se réduisent. »¹

Ainsi, Circé, la magicienne du texte homérique, avertit Ulysse d'un des dangers qu'il courait sur la route du retour à Ithaque : l'épreuve des Sirènes, ces femmes-oiseaux qui par leurs voix envoûtantes et fatales, mettent fin à la vie de tout homme qui les croisent, les écoutent et surtout les suivent. Circé conseille le héros d'Homère : « *Tu pourras goûter la joie d'entendre les sirènes. Mais si tu les enjoins, les presses de te détacher. Qu'ils resserrent alors l'emprise de tes liens.* »²

¹ Homère, *Op. Cit.*, pp 39-46.

² *Ibid*, pp. 52-54

Sur les précieux conseils de Circé, Ulysse a bouché les oreilles de ses compagnons avec de la cire afin qu'ils n'entendent pas le chant ensorcelant des Sirènes. Quant à lui, les mains et les pieds attachés au mât du navire, Ulysse, lui seul va connaître les délices qui s'écoulaient des lèvres de ces fabuleuses créatures. Il écoute les louanges de sa personne et les promesses qui lui sont adressées :

« Viens, Ulysse fameux gloire éternelle de la Grèce arrête ton navire afin d'écouter notre voix ! Jamais aucun navire noir n'est passé par là sans écouter de notre bouche de doux chants. Puis on repart charmé, lourd d'un lourd trésor de science. Nous savons en effet tout ce qu'en la pleine de Troie, les Grecs et les troyens ont souffert par ordre des dieux, nous savons tout ce qui advient sur la terre féconde. »¹

Devant ces promesses, ô combien irrésistibles ! Ulysse cède à son désir et ordonne à ses compagnons de le délivrer. Mais plus il insistait, plus ces derniers s'acharnaient à resserrer ses attaches, et le bateau s'éloigne de l'île des Sirènes sans dommage. C'est ainsi qu'Ulysse, suivant les conseils prodigués par Circé, réussit là où tout homme avant lui a péri. Il a pu, et il a su écouter sans payer le prix, celui de sa vie

III.4.2 Le mythe pour témoigner d'une réalité

Par sa valeur de symbole pour une communauté, par sa résistance au temps, ainsi que par son caractère universel, le mythe fascine et interpelle les écrivains qui, chacun au gré de son inspiration, élargissent l'espace de sa réécriture lui permettant de s'enrichir considérablement et de rester actuel. Cas d'intertextualité par excellence, écrit dans un temps et dans un lieu qui ne sont pas sien, il subit docilement transformations et actualisations qui le soumettent à une finalité bien précise et adressée à une communauté particulière. Le mythe suppose, donc une "lecture ouverte" qui va dépasser l'œuvre elle-même. Albert Camus le précise clairement : « *Les mythes (...) attendent que nous les incarnions. Qu'un seul homme au monde réponde à leur appel, et ils nous offrent leur sève intact.* »²

C'est cette incarnation, si simple qu'elle puisse apparaître, prudente aussi qu'entreprend Yasmina Khadra dans *Les Sirènes de Bagdad*. L'auteur focalise sa reprise

¹ Homère, *Op. Cit.*, pp. 184-191

² Albert, Camus, *L'Été*, Paris, Gallimard, 1999, p.123.

dans l'un des épisodes de l'épopée d'Homère, celui du chant des Sirènes. La convocation de ce mythe est ainsi, enrichie de significations nouvelles à la sensibilité de l'époque.

III.4.3 Sayed et Ghany : et si les Sirènes étaient des hommes ?

Dans le développement qui suivra, notre raisonnement a été organisé au tour de la figure emblématique des Sirènes, foyer d'une multiplicité polysémique à travers laquelle nous aboutirons à la reprise du thème des Sirènes et sa transposition dans *Les Sirènes de Bagdad* de Yasmina Khadra.

A partir de cette figure polysémique des Sirènes, nous tenterons aussi d'identifier une série de noyaux thématiques pour traduire les données offertes par le corpus analysé, et montrer comment la citation indirecte du pouvoir des Sirènes s'insère dans un autre contexte dans lequel nous comptons retrouver la voie / voix qui mène vers les Sirènes du roman de Yasmina Khadra, ces voix qui sont aussi funestes, aussi mortelles que celles des créatures homériques.

Rappelons d'abord que depuis la narration homérique, la voix des Sirènes, ce chant qui fait inmanquablement périr les hommes qui l'entendent tant sa force d'attrait est grande, incarne la séduction de l'irrationnel, et est représentée comme un instrument de perdition.

De Plutarque à Joyce en passant par Shakespeare, Apollinaire et Montaigne, la littérature a réinvesti ces figures de femmes antiques et mythiques de sorte qu'elles endossent aujourd'hui une signification forte dans notre imaginaire pour les faire passer dans le langage courant, puisque nous disons de volontiers de certains discours irrationnels.

"A toute époque, étant utilisé comme figure emblématique de quelque chose à rejeter, devant laquelle, il fallait "se boucher les oreilles". Par exemple la séduction de la femme, le discours trompeur, les périls de vouloir trop connaître, les appâts de la sensualité, ainsi que la tentation de tomber dans l'indolence."¹

¹ Montserrat Jufresa, « Loredana MANCINI, *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Bologna, Il Mulino, 2005, 296 p. », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 25 | 2007, mis en ligne le 03 octobre 2007, consulté le 03 janvier 2014. URL : <http://clio.revues.org/5122>

De tous ces usages émerge cependant une caractérisation fondamentale des Sirènes :
« Celle d'un pouvoir qui s'exerce sur la volonté et provoque la paralysie de la raison. »¹

Loin des mers et des îles, le jeune Bédouin rencontrera ses "Sirènes", à Bagdad. Comme Ulysse, il sera mis à l'épreuve de leurs chants, durant son périple et son errance depuis qu'il ait quitté Kafr Karam, exacerbé par l'humiliation de son père au vu et au su de tous les membres de sa famille.

Depuis les funérailles de Souleyman, le jeune Bédouin n'a pas revu Sayed, jusqu'à son arrivée à Bagdad où ce dernier tenait un magasin de marchandises électroniques. Le voyant sans demeure et sans emploi, le baron de Kafr Karam lui proposa de travailler pour lui.

A Bagdad, Sayed avait déjà adopté tous les jeunes du village convaincus par sa personnalité et par son discours lors de son court séjour à Kafr Karam. Son pouvoir langagier s'accapare de plus en plus de leurs esprits.

Le jeune Bédouin retrouva à Bagdad toute la bande de Yacine, ce dernier, toujours le verbe venimeux habitant sa bouche, ne manqua pas de le qualifier d'insoucieux, dès leur entrevue : « *Il t'en a fallu du temps pour t'éveiller à toi-même.* » (p.191)

Sayed, comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre², est toujours l'homme au pouvoir, manipulant grâce à son argent, et à ses dires les jeunes du village qu'il a réussi à amener vers la capitale, et jeter au cœur des conflits intérieurs ciblant par leurs actes leurs compatriotes plus que les troupes américaines.

Sayed commença sa mélodie avec le jeune Bédouin dès son arrivé chez lui. En bon connaisseur, il sait utiliser les valeurs sensibles pour se frayer une voie dans le *pathos* afin d'atteindre son objectif ; celui d'amener le jeune Bédouin, en le conditionnant bien sûr, à défendre une cause suprême, à activer avec ses groupes pour accomplir des attentats suicides. Mais quels attentats, son discours chante-il ? Houssein, le cousin du jeune Bédouin, se rendant compte de l'irrationnalité de ce genre de massacres sanguinaires ciblant beaucoup plus des souks et des civils dans lesquels leurs mains sont mêlées, l'interpelle pour le mettre en garde :

¹ Montserrat Jufresa, *Op. Cit.*

² Cf. Chapitre III.3.2 Sayed ou le chant du discours trompeur p. 133

« C'est pourtant la vérité. Ce qui se passe n'a pas de sens. Des tueries, toujours des tueries, encore des tueries. Le jour, la nuit. Sur la place, dans les mosquées. On ne sait plus qui est qui, et tout le monde figure dans le collimateur. » (p.232)

Mais Sayed n'est pas loin de sa cible, son chant commence par rappeler au jeune Bédouin son désastre, la perte de l'honneur du père par la dénudation. Manifestant un air très affecté : *« Ce qui est arrivé à Kafr Karam nous bouleverse tous, je t'assure, j'ignorais cette histoire jusqu'à ce matin. Et quand on me l'a rapportée j'étais fou furieux. Yacine a raison. Les Américains sont allés très loin. »(p.194)*

Puis exhibant sa colère contre ceux qui y sont responsables du déshonneur du père, mais aussi de tout le pays, crie fort que la réplique n'allait pas se faire attendre longtemps. Ce sont exactement ces paroles que le jeune Bédouin voulut entendre. Des paroles qui apaisent une plaie encore ouverte, des paroles qui le rapprochent de laver, le plus vite possible, son déshonneur par la vengeance :

« Et ces machines vont se casser les dents à Bagdad, dit Sayed. Et dehors dans nos rues, se livre le plus grand duel de tous les temps, le choc des titans: Babylone contre Disneyland, la tour de Babel contre l'Empire State Building, les Jardins suspendus contre le Golden Gate Bridge, Schéhérazade contre Ma Backer, Sindbad contre terminator. » (p.196)

Appâté par cette belle compassion que Sayed faisait déborder à son égard, le jeune Bédouin ne pouvait résister à son appel. Il devient lui aussi l'un de ses hommes prêt à se jeter dans le feu comme le font ses cousins du village. Cependant, plusieurs mois passèrent sans que le jeune Bédouin ne fasse autre que tenir la comptabilité du magasin de Sayed. Ce dernier faisait exprès de le faire attendre. Son projet, il l'avait bien ficelé sans n'en dire mot.

« Chaque chose à son temps. » (p.204), lui répondait chaque fois que le jeune Bédouin réclamait sa mission. Et le jour "J" arriva. Sayed chanta de plus fort :

« Je t'avais parlé d'une mission. Tu voulais en découdre, et je t'avais dit que j'avais peut être quelque chose pour toi et que j'attendais d'en avoir le cœur net...Eh bien le miracle s'est produit. Je viens d'en avoir la confirmation, il y a moins d'une heure. Cette sacrée mission est désormais possible (...) Il s'agit de la plus importante mission jamais entreprise de tous les temps. La mission finale. » (pp.259-260)

Devant une telle proposition, le jeune Bédouin qui n'attendait que ce moment pour décharger toute cette haine qui s'empare de son corps et de son âme. Un tel appel ne

pouvait que le faire frémir de désir, désir d'écouter, désir de suivre la voix/voie où qu'elle puisse le faire aboutir :

« *Je suis prêt, Sayed. Ma vie est à ta disposition.* » (p.260), répondit le jeune Bédouin sans la moindre hésitation.

A son tour, et sans lui laisser de répit, la voix de Sayed continue : « *Il n'est pas question de ta vie. On meurt tous les jours, et ma vie ne m'appartient pas. C'est une mission capitale. Elle exige une mission sans faille.* » (p.260)

Effectivement, la mission qu'on confia au jeune Bédouin ne ressemblait pas à celles que les autres jeunes de Kafr Karam accomplissaient. Celles de se faire exploser dans des places peuplées, offrant leurs corps dans un brasier de sang à une mort certaine, emportant dans un élan toute personne se trouvant dans les lieux et les moments désignés par Sayed ou tout autre commanditaire qui, eux, savent tenir les discours meurtriers poussant des jeunes dans la fleur de l'âge à se désister de soi-même, à se retirer de leurs corps et d'ensevelir les corps d'autrui. La mission confiée au jeune Bédouin ne ciblait pas un souk ou une mosquée ou encore un nombre de civils qui se réduit à ceux qui sont sur ces lieux. Le jeune Bédouin se trouve assigné d'une tâche d'emporter avec lui toute l'humanité !

En effet, à Beyrouth, le jeune Bédouin fut reçu par sa deuxième Sirène en la personne du docteur Ghany - n'est-ce pas une paronymie heureuse avec un prénom dénotant le chant et la mélodie - qui fait éthymologiquement de ce Ghany une sorte de Sirène séductrice, propre au rôle néfaste. Ghany le virologue chante à son tour : « *Il s'agit d'une opération unique en son genre.* » (p.286). Puis continue encore : « *Un virus révolutionnaire. Il m'a fallu des années pour le mettre au point.* » (p.288) Le jeune Bédouin comprit alors la nature de sa mission et de son arme : « *Il s'agit d'un virus. Ma mission consiste à porter un virus. C'est ça, on me prépare physiquement pour recevoir un virus. Mon arme, ma bombe. Mon engin de Kamikaze.* » (p.289)

Sayed prend à son tour le relais, et telles les Sirènes, il vante le courage du jeune Bédouin en lui adressant les plus grands éloges : « *Il faut que tu saches ce que ton sacrifice signifie pour ton peuple et pour les peuples opprimés de la terre. Tu es la fin de l'hégémonie impérialiste, la mise au pas des infortunés, la rédemption des justes.* »(p.293)

N'est-ce pas, comme ces Sirènes qui disaient à Ulysse : "*Viens, fameux, gloire éternelle de la Grèce.*"¹, Sayed fait, de même, écouter au jeune Bédouin les louanges en sa personne, l'élevant à une gloire, lui aussi, la gloire de venger tous les peuples opprimés ?

Et pour qu'il n'ait pas rupture de chant, dès le deuxième jour de l'arrivée du jeune Bédouin à Beyrouth, Sayed avait insisté pour qu'il aille assister à la conférence du Dr Jalal. Ce docteur qui avait, longtemps, enseigné dans les universités européennes. Ses passages sulfureux sur les plateaux de télévision et ses articles de presse occidentale dénonçaient, fiévreusement, le glissement des jeunes musulmans arabes vers l'intégrisme djihadiste et déviationnisme criminel. Ce savant éminent effectua un passage spectaculaire de chef de file des pourfendeurs du djihad armé aux premières loges de l'Imamat intégriste

Le racisme intellectuel qui s'accroît en Europe, beaucoup plus après les événements du 11 septembre 2001, supplanta outrageusement son érudition, le docteur Jalal détourna alors son talent d'orateur - encore une voix qui résonne ! - et son intelligence redoutable aux directives intégristes.

Sayed réussit à maintenir la flamme de son discours en passant par la voix du docteur Jalal, qui, elle, est aussi résonnante et aussi séductrice. Le jeune Bédouin écoute et désire encore cette voix, se laissant porter par les ailes de sa mélodie enchanteresse : « *Mais lorsqu'il prend la parole- mon Dieu ! Lorsqu'il courbe le micro en levant les yeux sur ses auditeurs, il élève la tribune au rang de l'Olympe.* » (p.275)

Avec toutes ces voix qui l'atteignent, le jeune Bédouin se préparait fermement à mener à terme sa guerre bactériologique, il devait donc porter un virus mortel qu'il transporterait dans son corps vers Londres, et là-bas, il n'avait qu'à aller se promener dans les métros, les gares, les stades et les grandes surfaces; le fléau en atteindra d'autres régions par contagion opérationnelle. Ce n'est plus cette ceinture explosive qui va faire une centaine de morts, sa bombe, en ce virus que son corps hébergera, puis propagera dans toute l'Europe allait exterminer tout l'humanité !

Sayed et Ghany chantent aussi fabuleusement que les Sirènes, le jeune Bédouin n'écoute et n'approuve que leurs dires. Il décide d'aller au bout de ces voix, il suit sans

¹ Homère, *Op. Cit.*

résistance aucune : « *Lorsque j'ai accepté de suivre Sayed, j'ai divorcé d'avec la vie. Je suis un mort qui attend une sépulture décente.* » (p.289)

Sayed lui chante aussi que cette mort, qui est la sienne, ne ressemblerait, en aucun cas aux autres actes suicidaires, car c'est une belle mort qui l'élèverait au rang des héros légendaires : « *Je ne dors plus depuis que je t'ai confié au professeur. Ça n'a rien à voir avec toi, je sais que tu iras jusqu'au bout. Mais c'est tellement... capital. Tu ne peux mesurer l'importance de cette opération.* » (p.292)

Avec de telles voix, de telles paroles, Sayed et Ghany égalent la puissance meurtrière du chant des Sirènes : « *C'est une parole qui égale l'acte le plus violent qui soit : se donner la mort (...) Chanter signifie vivre si entendre signifie mourir.* »¹

"*Chanter signifie vivre*", effectivement, Sayed et Ghany et tous leurs semblables en Irak ou ailleurs persistent dans leurs chant et maintiennent leurs discours trompeurs. En recruteurs de la mort, ils disposent de cette voix, de cette parole, de ces mots magiques, ensorcellent les jeunes, et arrivent à les convaincre de se désister de soi-même, de se donner la mort emportant même des innocents. Mais leur vie, eux, est sauvegardée. Sayed vit, survit et continue à s'enrichir, à prospérer son commerce. Il se permet de vivre tout simplement.

"*Entendre égale mourir*", combien sont ces jeunes transformés en bombes humaines ont laissé leur vie ? Évoluant insidieusement vers l'endoctrinement qui cultive l'extrémisme et le discours haineux, si puissant qu'il puisse faire passer le candidat héros de l'instinct de la vie à la passion de la mort. Si Sayed vit toujours saint de corps et d'esprit, que sont devenus ces jeunes qu'il a charmés, leurrés par son chant lancinant, quittant Kafr Karam pour suivre sa voix vers Bagdad ?

Hossein qui porte maintenant et un cœur et un corps meurtris par l'atrocité de la guerre qui priva sa jeunesse et son avenir de toute lucidité. Il perdit la raison, le jour où il vit Adel, cette autre victime de Sayed, son ami d'enfance, se désintégrer, tenu par l'échec de son attentat suicide, suite à la panique qui s'est appariée de lui au moment de l'opération,

¹ Montserrat Jufresa, *Op. Cit.*

chose qui alerta les forces de sécurité qui l'on tout de suite éliminé ne faisant de victime que sa propre personne. Ou encore Adnane le fils du boulanger transformé en machine à broyer les êtres humains, qui ne supporta pas de voir le corps d'un garçon décomposé, deux jours après qu'il ait fait sauter un bus scolaire. Il s'est fait infliger une punition aussi dure, aussi mortelle que toutes ces bombes qu'il avait déposées auparavant dans des lieux peuplés, sous les ordres de Sayed. Adnane s'est offert en dernier lieu à la mort en faisant croire à des soldats par sa ceinture de baguette, qu'il est bourré de dynamites. Son corps se désintégra tels tous ces corps soufflés et déchiquetés par les bombes que ses mains déposaient.

Ces ossements blanchis se démultiplient de jour en jour à Bagdad sur les récifs de la voix de Sayed qui manipulent et détournent les esprits. Ces victimes déshumanisées, tant sa parole s'avère active, hypnotisant le corps et l'âme de ces jeunes cœurs palpitant servant de sacrifice sur l'autel de la haine et de la barbarie.

Comme les Sirènes, ces créatures à « *double nature humaine et animale –oiseaux aux visages de femmes ou femmes à queue de poisson à partir de l'époque médiévale- Elles incarnent la ligne d'ombre/limite entre humain et non humain, compris comme démoniaque.* »¹, Sayed et Ghany ne deviennent-ils pas aussi démoniaques ? L'humain qu'ils ne le sont que par le corps. Car leurs corps abritent le plus haut degré de bestialité, de monstruosité. Ces vampires assoiffés de sang humain. Inhumains, ils oublient l'humain qu'ils sont, et que sont tous ces beaux corps juvéniles dans lesquels ils sèment la mort pour ne récolter encore que de la mort.

Les Sirènes de l'Antiquité étaient des monstres féminins dotées d'une voix séductrice qui envoûtent, attirent puis détruisent ces marins hypnotisés qui suivent. Les personnages de Sayed et Ghany - n'avons-nous pas dans ce binôme : pouvoir et chant ? particularité propre aux Sirènes !- leur font écho dans le roman de Yasmina Khadra qui fait chanter tout l'épisode des Sirènes à nos yeux !

¹ Montserrat Jufresa, *Op.Cit.*

III.4.4 Le jeune Bédouin : nouvelle incarnation d'Ulysse

Nous avons déjà souligné que dans le titre *Les Sirènes de Bagdad*, un élément essentiel est ici avancé : Sirènes, puis un autre dans l'incipit du roman, le recours de l'auteur à l'expression le chant des Sirènes (pp.18-26). Avec ces deux éléments, difficile que cela ne nous rappelle pas quelque chose... qui tire partie du fond mythologique de l'Antiquité.

Évidemment le roman de Yasmina Khadra pouvait être lu sans recours à la référence mythologique, une lecture comme le font bon nombre de lecteurs ordinaires. Nous entendons par lecture celle au sens d'interprétation rendant lisibles les symboles et les significations essaimées, synonymes d'un geste créatif propre à l'auteur dans le but d'une production littéraire nouvelle. Or, la trame romanesque de Yasmina Khadra, est revisitée d'allusions mythiques dont nous essayerons d'explorer.

A partir de ce nombre si limité qu'il puisse paraître, nous nous sommes retrouvées en possession des deux indices : Sirènes et chant des Sirènes. Nombre limité que Jean Rousset nomme "*les invariants*"¹

Yasmina Khadra, par des équivalences et des jeux de parallélisme entre le texte référentiel, *l'Odyssée*, et sa fiction, développe deux mythèmes principaux qui sont Ulysse et les Sirènes.

L'épisode XII du texte mythique qui relate l'épreuve d'Ulysse face au chant des Sirènes, est convoqué même si le héros mythique n'est jamais explicitement nommé. L'intertexte mythique est gardé en immergence, proposant ainsi une réécriture fragmentaire qui se focalise dans la résistance à ces voix mélodieuses, mortelles, qui sont dans le roman de Yasmina Khadra, ces voix qui prônent les discours irrationnel, trompeurs envers ce jeune Bédouin qu'on voulait transformer en bombe humaine contre l'humanité entière.

En effet, nous voyons clairement comment les éléments mythiques du prologue ne sont pas fortuits. Ces allusions aux mythes sèment les prémices et éveille le lecteur en le

¹ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Collin, Uprisme, 1978, p.8

mettant en condition. Ce sont de véritables indices déclencheurs d'une dynamique narrative comme l'écrit Pierre Brunel : « *La présence d'un élément mythique dans un texte sera considéré comme essentiellement signifiante. Bien plus, c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse mythique, même s'il est ténu, même s'il est latent, doit avoir un pouvoir d'irradiation.* »¹

Dans le mythe et dans le roman, l'Autre est une puissance de voix et d'envoûtement mortels. La thématique de ces voix, trompeuses aux intentions perfides, est absolument centrale dans les événements qui ont mené le jeune Bédouin à rencontrer Sayed et Ghany le virologue afin de faire partie de et leurs intentions leur projet meurtriers.

Le jeune Bédouin fut attiré par les voix de Sayed et Ghany formant un pur stratagème susceptible d'anesthésier l'esprit de discernement. Portant lourdement l'humiliation de son père qui le charge de haine et de vengeance contre tout ce qui l'entoure, contre lui-même, même ; faillit tomber dans les récifs des recruteurs de la mort. Mais comme Ulysse, qui a su lutter contre la tentation de suivre les Sirènes, suivre leurs louanges et leurs promesses de savoir immortel, le jeune Bédouin, lui aussi a écouté Sayed et Ghany, s'est affaibli devant le pouvoir de leurs chants. Il a été envoûté par ces "Sirènes" de Bagdad qui nourrissaient sa haine en remuant le couteau dans cette blessure reçue dans son amour propre, l'honneur d'un père bafoué. Leurs puissants et mielleux chants menacèrent sa fragilité, son pacifisme et sa lucidité. Le voilà en train de se diriger au bout du chant destructeur. C'est le jour "J", le jour du départ à Londres.

A l'aéroport, le haut parleur – encore une voix !- appelait un passager qui n'a pas encore rejoint l'avion. Il s'agit du jeune Bédouin. Allait-il suivre cet oiseau métallique ?

« *L'homme consulte sa montre, l'air embêté. Sa collègue se penche sur un micro et annonce le dernier appel pour un passager qui s'oublie quelque part. C'est moi qu'elle réclame. Elle m'appellera toutes les cinq minutes (...) Mon avion est tracté jusqu'au milieu du tarmac. Je le vois bifurquer lentement et rejoindre la piste.* » (p.332)

¹ Pierre Brunel, *Mythocritique. Théories et parcours*, Op. Cit., p.82.

Le jeune Bédouin écoutait, comme Ulysse, cette voix qui l'appelle avec insistance pour rejoindre l'avion, son virus sur lui afin d'accomplir sa mission singulière. Le micro - encore une voix !- appelait et appelait encore, mais le jeune Bédouin ne répond pas ni à cette voix, ni à celle de Sayed, ni à celle de Ghany. Il n'a pas pris cet avion pour aller semer la mort. Mais quelles voix a-t-il donc écouté dans cet aéroport ?

Serait-ce celle de Kadem ? dont il s'est rappelé dans le taxi qui l'emmenait à l'aéroport, lorsque :

« Le chauffeur allume une cigarette et monte le son de sa radio. Fairouz chante Habbeytek (...) j'atteris dans le cratère de mon village où Kadem me faisait écouter les chansons qu'il aimait. » (p.328)

Cette voix de Kadem¹ qui chante éternellement l'amour et la paix, serait-elle revenue de loin pour lui rappeler la voix d'un autre cousin injustement et sauvagement assassiné par Yacine et sa bande.

« Si tu tiens à te battre, fais-le proprement. Bas-toi pour ton pays, pas contre le monde entier (...) Le monde n'est pas notre ennemi. Rappelle-toi les peuples qui ont protesté contre la guerre préventive, ces milliers de gens qui ont marché à Madrid, Rome, Paris, Tokyo, en Amérique du Sud, en Asie. Fais la part des choses et distingue le bon grain du mauvais. Ne tue pas n'importe qui, ne tue pas n'importe comment. Il y a plus d'innocents qui tombent que de salauds. » (p.202)

Serait-ce la voix de son ami d'enfance, Hossein rendu fou à force de voir quotidiennement cette "boucherie humaine". Qui d'une sagesse inouïe alerte son cousin : *« Notre cause est juste mais on la défend très mal. » (p.232)*

Ou serait-ce encore cette voix vibrante, voix de la raison et de la sagesse de Mohammed Seen² (Yasmina Khadra peut être !) que le jeune Bédouin entendit lors d'une querelle intellectuelle avec le docteur Jalal. Cette voix qui ré (ai)sonnait fort interpellant son collègue qu'hier se battait pour que la sobriété triomphe de la colère, pour que la violence, le terrorisme et leurs malheurs soient bannis des mentalités, devenu maintenant l'héraut de ce clan tant pourfendu. Il l'invite à se rattraper avant qu'il ne soit tard : *« Il n'est*

¹ Cf. Chapitre III.3.3 Kadem : Le chant de l'amour p. 140

² Cf. Chapitre III.3.5 Mohamed Seen : Plaidoyer de la raison p. 149

pas de misère que celui qui a choisi de semer le malheur là où il est question de semer la vie. » (p. 308)

Serait-ce, enfin sa propre voix, celle du jeune Bédouin "être de porcelaine", pacifiste, aimant la vie et les autres, qui a réincarné son corps ? retrouvant l'humain qu'il portait en lui malgré ce virus qui y est aussi. Sa propre voix qui a préféré la poésie de la vie. Cette vie qui respirait autour de lui au milieu de cette foule dans l'aéroport. La vie qu'il a décidé ne pas en priver cette vieille dame qui consultait incessamment son portable, vérifiant si un message lui est parvenu, sûrement de ses enfants ou ses petits enfants qui guettaient son retour. Cette vie, aussi qui allait naître de ce ventre d'une future maman que le futur papa couvait de regards et de gestes tendres. Ou bien encore cette vie à venir qu'allaient passer ce jeune couple qui s'enlaçaient dans une étreinte passionnée, belle et généreuse, qui lui rappelle qu'il court la mort sans avoir goûté un jour à l'amour : « *Qu'est-ce que ça fait lorsqu'on s'embrasse sur la bouche ?* » (p.331)

Ce baisé qui rappela, peut être, au jeune Bédouin l'humain qu'il devait être et non la bête immonde que Sayed et Ghany allait faire de lui. Lorsque Chaker, son garde du corps, venait le récupérer de l'aéroport, voulut savoir la cause de son non départ, le jeune Bédouin répondit : « *J'étais devant la porte de l'embarquement, j'ai vu les passagers monter dans l'avion et je ne les ai pas suivis.* » (p.315)

Ulysse a écouté, mais n'a pas suivi ces mi-femmes mi-oiseaux ! Le jeune Bédouin a écouté Sayed et Ghany, mais n'a pas suivi, lui aussi, cet oiseau métallique !

Comme Ulysse qui a goûté au plaisir d'écouter le chant ensorcelant des Sirènes, que tous ceux qui les ont suivies finissent dans ce tas d'ossements sur leurs récifs. Le jeune Bédouin aussi a écouté le chant de Sayed et Ghany, envoûté par leurs discours mélodieux ; mais comme Ulysse ne les a pas suivis, n'a pas pris cet avion pour aller semer la mort dans le monde entier.

Après l'épreuve délicate du chant des Sirènes, Ulysse a pu affronter l'étroite passe de Charybde et Scylla, et s'en est sorti indemne... Le jeune Bédouin serait – il aussi chanceux que le héros homérique, saurait-il, comme lui, affronter ces nouveaux monstres,

furieux contre lui, et qui sont déjà là ? « *J'entends claquer les portières et des pas s'approcher.* » (p.337)

Seul parmi ces monstres, au cœur de cette nuit où l'obscurité des êtres y est plus pesante, le jeune Bédouin, lui, n'a d'yeux que pour la lumière.

Dans cet ultime moment de choix, il a enfin préféré la lumière. La dernière phrase du roman en est très significative : « *Puis je me suis concentré sur les lumières de cette ville que je n'ai pas su déceler dans la colère des hommes.* »(p.337)

Si Ulysse avait comme adjuvant la ruse que la magicienne Circé lui a procuré : se fixer au mât, pieds et mains liés, les nœuds serrés pour se maintenir sur le navire, le jeune Bédouin a su, lui aussi, se protéger des voix perfides de Sayed et Ghany. Lui, il s'est lié à sa compassion humanisante, se laissant convaincre par la poésie de la vie et le scintillement des gestes de tendresses qui rappelle l'humain qu'il est, et doit être toujours humain.

Sa Circé à lui, n'était pas une, mais plusieurs voix magiques qui le rappellent à la vie. Ses Circés seraient cette voix qui revient de loin, de Kafr Karam portant sur ses ailes l'amour que chantait Kadem, celle de Omar et Hossein, ses cousins happés par les écueils mortels qui lui apprirent à se battre pour le pays et non pas contre le monde, celle de Mohammed Seen (Yasmina Khadra peut être !) qui chante la voix haute son ultime discours du salut, celui de la raison au détriment de toutes les injustices qui s'acharnent contre elle pour l'anéantir, celui de devoir confronter l'obscurantisme qui s'entête à la rendre irrationnel, contre lequel il faut déployer toute son énergie et son savoir.

Conclusion

Notre propos fut de présenter une approche du roman qui se veut, à la fois, résolument novatrice et révolte contre toute lecture réductrice. Parce que tout aussi superficielle qu'une lecture purement politique ou sociologique, des *Sirènes de Bagdad*, raterait l'essentiel. L'aventure du jeune Bédouin a beau se dérouler dans un décor et un moment socio-historique particulier, sa signification et sa portée les débordent infiniment.

La question que pose le roman n'est pas : qu'est-ce qu'un kamikaze ? et que lui arrive-t-il lorsque les portes du suicide volontaire lui sont grandes ouvertes ? Mais bien, que devient l'existence humaine quand l'homme cesse d'aimer son corps, d'aimer vivre dans ce corps, qu'il préfère faire déchiquter, en faisant subir, arbitrairement, le même sort aux corps d'autrui. Cette question relèverait même de notre condition moderne où les esprits et la conscience humaine, ont pris un grave tournant, celui de la violence qui n'engendre que des conflits meurtriers.

Cherchant à suivre les contours de ce roman, si ouvert à d'autres possibilités, nous avons essayé de dégager une force dynamique contenue dans ses éléments constitutifs, allant de sa couverture, son titre et ses personnages liés par un réseau de significations. Ainsi, suite aux maintes associations dont nous avons rendu compte, quant à la nomination des personnages par rapport à leur actes et leurs qualités, nous confirmons que leurs noms tendent clairement et pertinemment vers un acte d'onomatomanie, dont la présence se voulait aussi constitutive du texte.

Par la suite, et parce qu'on a bien du mal à la seule lecture du texte à comprendre ce choix du mot : Sirènes comme élément du titre ; aussi bien que dans ce roman, il n'est jamais question d'Ulysse ; nous sommes parvenues à rapprocher *Les Sirènes de Bagdad* de Yasmina Khadra et *L'Odyssée* d'Homère, grâce à des indices qui se ramifient dans le texte et appellent et rappellent le mythe d'Ulysse par des significations ancrées dans ce texte, source d'interprétation. Ces indices qui convoquent la figure des Sirènes et de leur chant funeste.

Nous avons abouti aussi à voir, dans cette transposition et réactualisation du mythe d'Ulysse, un moyen d'une voix précise, celle de l'auteur bien sûr, ainsi que des

points de repères très signifiants où l'auteur usant de cette symbolique du chant des Sirènes, nous donne en même temps des clefs de lecture qui nous ont permis d'accéder au sens profond du texte.

Nous nous permettons de dire que cette référence au terme Sirènes n'est donc pas anodine, car portant en elle d'autres significations. Cette convocation du mythe fait sens parce qu'elle est productrice d'un espace particulier et prend forme d'un moyen pour exprimer l'indicible qui fait de cet espace produit, un espace où cet indicible se nourrit du langage symbolique du mythe et de l'écho qu'il suscite chez le public.

Le mythe d'Ulysse repris d'une manière fragmentaire se focalisant dans son épreuve face au chant des Sirènes, apparaît comme une passerelle qui nous a permis à faire rejoindre des réalités différentes, mais, qu'enfin s'avèrent intimement liées par le fait que l'une ayant pour source l'antiquité grecque sous-tend l'explication de l'autre ancrée dans notre ère contemporaine. C'est ce pouvoir de réunion que possède le mythe résultant de son caractère symbolique archétypal et fascinant, qui lui octroie cette capacité de dire l'indicible de notre monde contemporain.

Nous sommes donc parties de ces considérations sur les Sirènes, passant obligatoirement, plutôt logiquement exploiter ce pouvoir séducteur qui réside dans leur chant doux et envoûtant qui charme les marins les plus puissants et les détournent vers leur voix / voie afin qu'ils les suivent sous les flots, signant de leurs propres mains leurs fins tragiques.

C'est à cette dimension, que nous sommes abouties au terme de notre analyse. Dimension que semble incarner les personnages Sayed et Ghany, ce tandem de pouvoir et de chant ! Doté d'une voix au discours séduisant et convaincant, leurent eux aussi de jeunes aventuriers, de jeunes vies. Ces jeunes villageois attirés depuis leur village pour en faire des transporteurs de la mort, des kamikazes qui sèment la mort et n'en récolte, encore et toujours, que celle-ci. Victimes des nouvelles Sirènes, pas celles d'Homère, ce sont les Sirènes de Bagdad.

CHAPITRE IV

**SOUS LE SIGNE DU PERIPLE
MARITIME,
N'ZID DE MALIKA MOKEDDEM**

Introduction

Ce chapitre se voudrait une analyse centrée sur le thème du voyage associé aux péripéties odysseïennes, références omniprésentes dans *N'zid*, et qui se précisent à travers l'assimilation de la quête identitaire à cette vaste étendue maritime dans l'écriture Mokeddemienne.

Nous essayerons donc d'élucider la mise en réécriture d'un mythe, et la mise au monde d'un texte multiple et composite où l'incipit et la quatrième de couverture répondent largement à son écho. Une quatrième de couverture qui annonce explicitement le mythe d'Ulysse incarné par un personnage féminin, ensuite un incipit qui exprime intensément une situation chancelante aussi bien corporelle que spirituelle. Situation « flottante » de la protagoniste Nora en plein mer et au tréfonds d'une identité qui se cherche, revisitant l'itinéraire odysseïen tout au même temps. Situation que nous développerons depuis le terme isthme qui figure dans l'épigraphe de *N'zid*, et autour duquel se focalise l'entre-deux, l'univers idéal d'une identité plurielle chez Malika Mokeddem.

Pour ce faire, nous nous intéresserons aux transformations que subit le mythe d'Ulysse dans l'écriture Mokeddemienne à travers les thèmes qui se font appréhender dans son roman, thèmes de voyage en mer, de la mémoire, de l'exil, de l'errance et de l'identité à plusieurs appartenances afin d'en déduire quel autre sens l'auteure prescrit au mythe et comment se réalise l'inscription de ce roman dans ce dernier ?

Nous étudierons *N'zid* à travers la double mobilité de Nora. C'est-à-dire, son voyage qui s'effectue dans l'horizontalité du monde traversant des espaces maritimes et terrestres. Et son voyage vertical celui qui transcende une mémoire effacée à la recherche d'une identité plurielle.

Notre objectif, ici, est de prouver que dans *N'zid*, Mokeddem travaille en intertextualité avec l'énoncé mythique des pérégrinations d'Ulysse. Afin de rendre visible l'existence de cet énoncé mythique, ainsi que le remarquable rapport de dialogisme que le texte de Mokeddem entretient avec ce dernier, nous en ciblerons trois moments capitaux où

se réalise, progressivement l'énoncé mythique d'Homère. Celui de l'espace méditerranéen, celui de l'ambivalence identitaire et enfin, celui de l'entre-deux.

IV.1 *N'zid* : une odyssée Méditerranéenne

IV.1.1 Éléments annonciateurs d'un mythe latent

L'intérêt que nous portons à l'étude des éléments paratextuels de *N'zid*, nous est dicté par l'œuvre elle-même qui en contient des indices qui la révèlent, et qui annoncent et dessinent au préalable le projet d'écriture entrepris par l'auteure. Le titre, l'épigraphe, la dédicace, la quatrième de couverture ainsi que l'incipit de notre objet d'étude contribuent à éclairer notre étude. Ils seront certes, abordés chacun à part, cela n'omet pas que nous signalerons, au fur et à mesure de leur étude, l'étoilement sémantique qui en découle.

Nous avons constaté que le projet de la réécriture du mythe est annoncé depuis le seuil de *N'zid*. En effet, dans la quatrième de couverture, premier moment fort vers la réécriture du mythe d'Ulysse, le texte précise explicitement : « *Supposons qu'Ulysse soit une femme. Une femme d'aujourd'hui. Algérienne* ». Ce premier moment est consolidé par un deuxième, celui d'un réseau sémantique faisant acte de la présence d'autres mythèmes qui appellent, eux aussi, le héros de *l'Odyssée*. Un troisième et dernier moment préparé par les deux précédents, concrétise la réécriture du mythe à travers un autre mythème de pur explicite, celui des lieux de l'itinéraire d'Ulysse nommé ouvertement.

IV.1.1.1 La quatrième de couverture

Après l'opacité imposée par le titre entravant toute possibilité d'anticipation quant au contenu du texte, La quatrième de couverture tend à atténuer l'ambiguïté de ce titre à connotation arabe, signifiant tout au même temps « je continue » et « je nais ». Plus explicite, elle nous offre, à l'encontre du titre hermétique, des indices qui, expliquent que *N'zid* se veut l'histoire d'une Ulysse-femme qui subit une double errance au milieu de la Méditerranée. Et qui inscrit la protagoniste Nora dans une Odyssée moderne, dans une Algérie contemporaine ; une Odyssée d'une identité sans Ithaque, d'une identité qui se cherche entre les deux rives, simultanément, différentes et semblables : un désert nostalgique et une mer accueillante.

« N'zid. Supposons qu'Ulysse soit une femme. Une femme d'aujourd'hui. Algérienne. Elle s'appelle Nora et vient de se réveiller sur un voilier à la dérive, seule au milieu de la Méditerranée. Elle est amnésique et blessée au visage. Pourtant, une évidence s'impose d'emblée : la mer est son élément. Ses mains savent tout de ce bateau, de la navigation. Perdue entre deux rives, survivante d'un malheur qu'elle ignore. Nora cherche passionnément sa patrie qui avait jadis les contours d'un désert de sable. Et si, derrière les vagues, elle écoute le pincement d'un luth bédouin, celui de Jamil, rien ne prouve qu'ils se rejoindront, car Malika Mokeddem dépasse la force du simple témoignage, a peut être inventé une seconde manière d'évoquer l'Algérie contemporaine, une métaphore nouvelle et de tous les temps, pour une Odyssée sans Ithaque.

N'zid signifie, en arabe, « je continue » et aussi « je nais »¹

A ce propos, Christiane Chaulet Achour cautionne la possibilité d'envisager la présence du mythe d'Ulysse depuis cette quatrième de couverture puisqu'elle « *sensibilise au travail éventuel sur la légende ancienne qui n'est jamais reproduction mais transformations* »². Déceler les procédures romanesques de ces transformations, est notre ultime objectif après une première approche du texte, visant le repérage des occurrences mythiques confirmant leurs présences dans le corps du texte.

A cette mise en lumière de la quatrième de couverture, nous associerons de notre côté, l'éclairage second, résultat de l'interaction quatrième de couverture-incipit qui fait émerger les éléments essentiels attribués à la légende grecque, afin d'évoquer une mise en perspective en vue d'une interprétation renouvelée justifiant la « transformation » et non la « reproduction » du mythe d'Ulysse.

IV.1.1.2 L'incipit : la mer *in medias res*

Nous nous penchons, dans le présent élément, à combler un manque qu'a laissé en nous le titre de notre corpus, à l'encontre de l'autre élément paratextuel qu'est la quatrième de couverture, qui, lui, a fourni suffisamment d'éléments informatifs et essentiels qui sous-tendent notre objet de recherche à propos d'une possible réécriture du mythe d'Ulysse dans *N'zid*.

En effet, ce titre paraît simple et complexe à la fois, car sa simplicité, comme terme que nous arrivons à saisir dans sa signification patente, voire son appartenance au registre

¹ Malika Mokeddem, *N'zid*, Paris, Seuil, 2001, dans quatrième de couverture.

² Christiane Chaulet Achour, « Présence des mythes dans la littérature contemporaine, Les mythes contre les fissures de Babel : une autre circulation de la communication humaine », in www.u-ergy.fr/img/do

du langage parlé algérien, nous déroutent en même temps quant à une autre éventuelle visée latente s'inscrivant dans le projet romanesque de l'auteur, celui d'écrire ou de réécrire la légende d'Homère, Ulysse dans le but de lui ajouter une autre signification.

Afin de mieux appréhender le « non accès » à l'univers romanesque de Mokeddem que son titre nous inflige et nous impose, nous nous référons à Andrea Del Lungo qui met à notre disposition une alternative : l'incipit. Il classe le titre parmi d'autres éléments paratextuels¹ qui entrent en jeu dans la « stratégie d'ouverture ». Stratégie dans laquelle réside l'enjeu de mise en relation de ces différents éléments avec l'incipit. Del Lungo met en exergue l'existence d'une catégorie de titres riches en informations, qui autorisent l'accès à l'univers romanesque, et une catégorie de titres qui sont réticents, en indications informatives. Il énonce qu'

« au niveau thématique, cette stratégie rend les limites de l'œuvre encore plus indéfinies : le titre par exemple, peut fournir des éléments informatifs essentiels à l'entrée dans l'univers romanesque, ou encore ouvrir des champs sémantiques auxquels le commencement doit se confronter, mais aussi poser des énigmes que l'incipit est appelé à résoudre »².

Du coup, nous nous y retrouvons face à notre propre gêne, face à un titre non coopératif, « poseur d'énigmes », mais aussi face à une alternative qui résout notre équation dont la valeur de l'inconnu, donc de l'énigme, serait à découvrir au sein de l'incipit. D'où notre entreprise de contourner et d'examiner de plus près cet autre espace inaugural.

L'incipit peut, comme le titre, se doter d'une stratégie importante, laquelle permet de convoquer et de refléter la thématique et la symbolique de l'œuvre. Nous en touchons la rentabilité de ce seuil dans notre corpus, que nous allons rendre visible à travers l'analyse de l'incipit de *N'zid* qui s'avère comme un creuset contenant des indices mettant en évidence la problématique de l'œuvre, celle de l'entrecroisement de deux odyssées : spatiale et identitaire.

Pour commencer, nous partons de la simple définition que donne le dictionnaire du terme incipit, objet de notre analyse dans le présent élément de ce chapitre, nous

¹ Il s'agit de ce que Genette appelle « périphrase éditoriale »

² Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, pp. 31-32.

recourrons par la suite à le définir selon des ouvrages de spécialité. Le Robert précise qu'en latin, le mot *incipit* veut dire « *il commence* », il signifie « *premiers mots d'un livre* »¹. Cette explication est accompagnée ou renforcée par des propos d'Argon : « *Je tiens de tout écrit pour sa clef signifiante la première phrase ou l'incipit* »². Ces propos sous-tendent, justement, l'intérêt que nous portons à cet élément, éclairé, parmi d'autres, et que nous allons aborder à ce niveau.

Nous concernant, nous n'allons pas limiter l'incipit de notre objet d'étude à la première phrase du roman comme le précise la définition du dictionnaire, parce que, « *progressivement les critiques se sont servi de ce terme (l'incipit) pour référer au début, sans que les limites en soient d'ailleurs nettement indiquées* »³. En effet, de cette variabilité des frontières de l'incipit, Andrea Del Lungo introduit le concept de « *géométrie variable* » soutenant que le début ne coïnciderait pas forcément avec le commencement physique du texte :

« La question, bien sûr, est loin d'être résolue, compte tenu des difficultés posées par toute entreprise de découpage d'un texte littéraire. En fait, les fractures textuelles peuvent se multiplier, et il est souvent très arbitraire de choisir la principale; ou encore, il est évident que le partage formel ne correspond pas forcément au partage thématique du texte, [...] à tel point qu'on pourrait parler d'incipit " en deux temps ". Il faut donc penser à une sorte de géométrie variable de l'incipit, étant donné que le début peut souvent rebondir dans la suite du texte, voire constituer un véritable leitmotiv. La question du découpage est tellement complexe qu'il faudrait se demander aussi où un incipit commence, et quel est donc, dans ce territoire liminaire de passage, le véritable point d'entrée dans l'espace linguistique du texte proprement dit. »⁴

En l'absence donc d'unanimité⁵ ou de consensus, quant à une possible définition de l'incipit qui varie d'une phrase, la première, représentée selon la formule grammaticale consacrée (commence par une majuscule et se termine par un point), à tout un chapitre en passant par le paragraphe délimité typographiquement par l'alinéa du début et le blanc de la fin, annonçant un autre alinéa, celui du paragraphe suivant, ces premiers mots

¹ Le Robert Dictionnaire pratique de la langue française France Loisirs, Paris, 2002.

² *Ibid*

³ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, Paris, 1991, p.140

⁴ Andrea Del Lungo, *Op. Cit.*, p.53

⁵ A ce propos, Andrea Del Lungo rapporte dans son ouvrage : *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, que, que certains critiques parmi lesquels Claude Duchet et Raymond Jean adopte le critère « sûr » de la première phrase, tandis que d'autres tels que Graham Falconer et Jacques Dubois préfèrent parler « d'entrée en matière », pour désigner une première unité du récit qui s'étale jusqu'à la fin d'une scène. (L'auteur ajoute à cela que cette délimitation n'est précisée par aucune proposition de délimitation)

pourraient, encore être la ou les premières phrases, le ou les premiers paragraphes ou même toute une partie assez importante d'une section ou d'un chapitre. Et c'est en ce sens élargi que nous traiterons l'incipit de *N'zid*.

L'incipit de *N'zid* s'ouvre sur l'évocation d'un personnage : « elle » dont on ne sait pratiquement rien. « Elle », également ignore son nom, d'où elle vient et comment elle est parvenue dans un bateau en plein mer.

Sous le titre de *N'zid*, le prologue du roman, met le lecteur en présence d'une jeune femme, Nora, nommée bien tardivement dans le roman, qui se réveille sur son voilier, amnésique, avec un énorme hématome à la tempe. En dépit de sa perte de mémoire, elle garde une lucidité totale quant aux manœuvres de la navigation. Sombrant dans son amnésie énigmatique, elle s'invente des identités diverses avant qu'elle nous fasse découvrir qu'elle a une identité double, qu'elle est une Algéro-Irlandaise.

En cette ouverture du roman, où un narrateur extradiégétique décrit les mouvements du personnage qu'il désigne par « elle », qui immergé de l'amnésie, surgit un réseau sémantique ayant pour mention : la conquête de la mer. En effet, Un pacte de lecture est implicitement noué à travers les premières lignes du roman, jouant sur le ressort dramatique et suscitant la curiosité du lecteur. Ce dernier se retrouve pris au piège du récit.

« Elle bascule, les mains battent, griffent l'air. Une douleur lui vrille le front, la tire entre deux eaux comme un poisson harponné. Le cœur s'affole. Le sang frappe. (...) Elle s'en éloigne, se laisse couler. Happé par le néant, elle flotte en totale apesanteur. Lorsqu'elle remue enfin et jette un regard par-dessus bord, la mer et le ciel sont deux lames de lumières, la grand-voile et le génois, de plombs. (...) Une onde, sans doute celle d'un cargo lointain soulève le lisse des eaux, fait soudain rouler le bateau ». (p. 11)

Incipit qui, essaimé d'éléments essentiels, nous met sur la voie du mythe d'Ulysse : *flotte, la mer, bateau*, sont des éléments attribuables à Ulysse dans sa conquête de la mer. En ce lieu textuel, se noue le contrat de lecture qui nous a orientées vers l'inscription de l'intertexte mythique au sein de l'œuvre, qui l'énonce clairement. Pas loin de ces premières lignes, un extrait qu'on peut rattacher à l'incipit, dans son sens élargi, comme nous venons

de le signaler plus haut, nous met de plain-pied dans des lieux mythiques, régions abordées par Ulysse au cours de son voyage de retour. Reprenant ses forces le personnage, toujours nommée « elle », retrouve au bord du bateau un carnet contenant des indices géographiques qui lui indiquent sa position ainsi que d'autres informations se rapportant à son itinéraire : « *Le livre de bord lui apprend qu'elle navigue entre le Péloponnèse et le bas de la botte italienne* ». (p.13). Une navigation qui a pour lieu le Péloponnèse et la botte italienne ne peut passer inaperçue quand on sait que le Péloponnèse, d'après l'Odyssée d'Homère, est la région à laquelle on associe la patrie d'Ulysse et des Achéens ; et que la botte italienne fait partie des escales faites par ce dernier lors de son retour de Troie.

D'autres clins d'œil, encore plus évidents indiquent simultanément la référence mythique et son effleurement. L'émergence, tout au long du texte, d'un arsenal de noms propres liés au périple et aux escales de la légende grecque : *Grèce, mer Égée, mer tyrrhénienne, détroit de Messine, Athènes, Ithaque, Méduse,, Corinthe, Corfou...* Ces derniers répondent pertinemment au principe de l'irradiation de Pierre Brunel. Ce sont, en effet ces mythes qui sous-tendent notre analyse mythocritique afin d'en dégager des visées de sens expliquant la réécriture et la réactualisation du mythe d'Ulysse dans ce roman.

Hors, à première vue, rien ne semble lier le héros du texte homérique « *l'homme au mille tours* ». *Ce sage, si beau* »¹ à une femme amnésique qui « *Assise sur le rebord du cockpit, les jambes pendant dans le vide, le visage dans les mains, elle ne parvient pas à réfléchir. Elle ne sait pas ce qui lui arrive.* » (p.13). Bien évidemment rien ! si ce n'est ce statut de voyageur sur mer qui, au cours de sa traversée, les met tous les deux face à des péripéties, synonymes de peur, d'angoisse, d'éloignement, de retour entravé et de désirs...

Si « elle » la protagoniste, pour le moment, *de N'zid* se lance involontairement au large de la Méditerranée, le voyage d'Ulysse au sein de cet espace, est bien évidemment connu. Un voyage fait malgré lui, suite à une longue dérive qui l'a éloigné vingt longues années de son Ithaque. Et c'est ainsi que nous nous retrouvons en la présence de deux héros face à un voyage qui, de danger en consolation, accroche l'œil du lecteur et lui livre

¹ Homère, *Op. Cit.*, p.7 et p.133

son enseignement. La mitoyenneté des deux héros voyageurs trouve son summum dans ce scénario mettant en scène l'immensité de la mer, au sein de laquelle un voyageur fait face aux maints épreuves, au bord d'un bateau.

Notre texte d'étude ne débute pas par hasard par cette mise en exergue d'un état manque d'équilibre : « *Elle bascule* » (p.11). L'incipit met pertinemment en surface la structure profonde du texte en entier puisque dès les premières lignes, l'être de Nora est introduit comme un être qui chavire ; et c'est cet état de non-stabilité qui fonctionne comme le centre et le point de départ de la problématique que le texte de Mokeddem sous-tend, celle de l'entre-deux des lieux qui l'habitent et de l'entre-deux identitaire qui la hante.

Ainsi, l'incipit de *N'zid* en plus d'avoir précisé la compréhension hypothétique du lecteur, en lui offrant plus d'informations, remplit également, pleinement une fonction propre à lui ; il lève toute forme d'ambiguïté que le titre dresse formellement à l'encontre des lecteurs. L'incipit s'octroie, ici, ainsi un rôle fondamental. Cela dit, nous pouvons affirmer donc que l'incipit a pour rôle essentiel, ici, de lever l'ambiguïté que le titre pose obstinément aux lecteurs. Il anticipe le texte pour dévoiler le mutisme du titre.

Après une mise en relation avec la quatrième de couverture, nous pouvons en déduire que cette dernière noue une certaine complicité avec l'incipit, puisqu'elle travaille étroitement avec son sens. Sens que l'incipit, à son tour, amplifie et continue indubitablement. Incipit et quatrième de couverture convergent pertinemment vers une fonction commune. Embrayeurs, tous les deux inaugurent le récit et permettent au lecteur de cerner les hypothèses de sens et d'en anticiper le cheminement tout au long du texte.

IV.1.2 Le tracé du voyage comme générateur du mythe d'Ulysse

Comme nous venons de le mentionner, l'ouverture du roman, fait parler un narrateur extradiégétique qui décrit les mouvements du personnage : « elle », qui immerge de l'amnésie, et fait surgir un réseau sémantique qui relève du voyage et de la mer, première référence au navigateur homérique. De même, ces premières lignes semblent être une analepse à une pérégrination marine que sous-tend un autre vaste réseau sémantique évoquant un personnage effectuant un périple maritime dans des lieux mythiques, autre

référence incontournable, qui accentue la présence en filigrane du voyage d’Ulysse en dépit de son absence. En effet, l’itinéraire géographique rappelant celui du héros homérique, lors de sa longue traversée de la mer, est d’un *explicite pur* difficile à échapper à une lecture hypertextuelle.

C’est à travers cet itinéraire odysseén hyper-explicite dans le roman de Mokeddem que nous allons aborder une toponymie qui travaille d’emblée pour convoquer le mythe d’Ulysse et que l’écriture de Mokeddem tente de mettre en fiction.

IV.1.2.1 Itinéraire d’Ulysse revisité : un mythème noyau

Nous avons déjà cité dans le chapitre I¹ que la mythocritique certifie que le mythe se fait (re)connaître et s’identifie à partir de ses mythèmes. Le mythème étant « *la plus petite unité de discours mythiquement significative* »². La présence du mythe d’Ulysse dans *N’zid* est soutenu par le principe de *L’émergence* de Pierre Brunel qu’il résume en l’apparition d’une occurrence mythique explicite, « *trop clair* »³. Et, trop clair, était dans *N’zid*, les occurrences mythiques, ceux des noms propres. Noms des régions et escales du voyage d’Ulysse. Une présence que nous confirmerons d’abord par un repérage de similitudes, puis que nous en interpréterons les transformations pour en déduire de nouvelles et contemporaines significations du mythe antique réécrit dans un contexte algérien.

Suite aux repères énoncés lors du déplacement de Nora, nous avons constaté que le périple maritime de cette dernière retrace, dans sa majorité, le même itinéraire mythique d’Ulysse, les mêmes escales du héros homérien, ce qui nous autorise d’avancer l’inscription de l’écriture Mokéddeimienne dans le sillage de la réécriture moderne de l’Odyssée.

Certes, le repérage des lieux mythiques est nécessaire pour notre lecture comparatiste, cependant, notre ultime objectif reste celui d’en déduire, à travers la déformation que ces descriptions géographiques subissent, dans le texte de Mokeddem, les

¹ Cf. Chapitre I.2.1 Exploration de la mythocritique, p. 47

² Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l’œuvre*, Op. Cit., p. 34

³ Pierre Brunel, *Mythocritique : Théories et parcours*, Op. Cit., p.75.

exigences symboliques liées au mythe qui lui par rapport au contexte contemporain qui le reproduit.

Nous nous référons, à ce propos, aux maintes études et démonstrations réalisées par Victor Bérard¹ qui soutient que le voyage d’Ulysse comporte une part dans le monde réel. Ce dernier a contribué, par ses démonstrations et parallélismes géographiques, à identifier de manière aussi précise que possible la toponymie homérique, en retraçant et rendant visible l’itinéraire d’Ulysse dans des lieux réels. Suivant une démarche intellectuelle fondée, dans son ouvrage en 4 volumes intitulé *Les navigations d’Ulysse*², Victor Bérard, reconstitue avec précision le voyage d’Ulysse dans la Méditerranée et fait découvrir dans des espaces réels les lieux et régions où Ulysse et ses compagnons auraient fait escale.

Pour mieux saisir les similitudes qui rapprochent les deux voyages, celui d’Ulysse et celui de Nora, et les transformations que Mokeddem opère sur le récit Homérique, un tableau synoptique des deux voyages s’impose.

Dans ce résumé, nous prendrons en charge uniquement le fil directeur du récit de voyage d’Ulysse à travers ses multiples étapes que nous essayerons de vérifier dans le texte de Mokeddem, en mettant en exergue la similitude des lieux communs et la transposition du voyage mythique dans une époque contemporaine.

IV.1.2.2 Tableau synoptique des deux voyages

Nous tenons à préciser que nous avons conçu ce tableau synoptique pour élaborer l’itinéraire de Nora, en nous basant sur le fil de narration de la protagoniste, qui indiquait sa trajectoire et ses positions sur mer d’une manière linéaire et continue dans le texte (les numéros de pages qui accompagnent les extraits du texte indiquant repères de lieux et de destinations, font foi). Ce qui nous a permis d’y repérer les étapes de ses déplacements et ses escales avec une précision toponymique clairement énoncée.

¹ Victor Bérard est un helléniste, un diplomate et un homme politique français né en 1864 et mort en 1931.

² Victor Bérard, *Les navigations d’Ulysse*, Paris : Armand Colin, 1971, 463p- 469p- 449p- 518p

Étapes du voyage de Nora dans <i>N'zid</i>	Étapes du voyage d'Ulysse, selon Victor Bérard ¹
Athènes est le point de départ du voyage de Nora vers Cadaqués.	Troie est le point de départ du voyage de retour d'Ulysse avec ses compagnons vers Ithaque.
1- « <i>Le livre de bord lui apprend qu'elle navigue entre le Péloponnèse et le bas de la botte italienne</i> ». (p.13)	1- Chez les Cicones. Le pays des Cicones se trouverait en Thrace, au nord-est de la Grèce.
2- « <i>le bateau a quitté Athènes quatre jours auparavant pour les îles de la mer Ionienne : Corfou, Ithaque puis Céphalonie. C'est de celle-ci qu'il est parti ce matin même, 2 juillet à l'aube, cap vers le sud-ouest comme s'il se rendait en Tunisie</i> ». (p.21)	2- Chez les Lotophages mangeurs d'Oubli. Le pays des Lotophages situerait dans l'île de Djerba au large de l'actuelle côte tunisienne .
3- « <i>Compas et règle de Kraft en main, elle découvre qu'elle se dirige droit sur ce port de Sicile</i> » (p.23)	3- Chez le Cyclope. (œil rond en grec) serait le cratère du volcan, le Vésuve situé en Italie. La Cyclopie : signifie l'île petite, serait l'île de Sicile .
4- « <i>Il lui faut tenir quatre à cinq heures avant de toucher terre. La baie de Syracuse</i> » (p.37) NB. Syracuse fait partie de l'archipel des Lipari	4- Dans l'île d'Eole, maître des vents. L'île d'Eole serait le Stromboli dans l'archipel des Lipari .
5- « <i>Malgré la lassitude et le manque de sommeil, elle avait d'abord songé à continuer sa route, cap au nord-ouest, pour ne s'arrêter que le temps d'une autre escale technique dans les bouches de Bonifacio</i> ». (p.67)	5- Chez les géants Lestrygons. Le port des Lestrygons se situerait au nord de la Sardaigne, face au détroit de Bonifacio .
6- « <i>Elle étudie son trajet [...], elle pourrait dormir « par petits bouts » dès qu'elle aurait quitté la zone de trafic de la mer Tyrrhénienne</i> ». (p.67)	6- Dans Aiaïé, l'île de la magicienne Circé. Aiaïé correspondrait actuellement au mont Circéo qui plonge dans la mer Tyrrhénienne .

¹ Dewulf et al, *L'autre et l'ailleurs : Homère, Michaux, Lévi-Strauss*, Nancy : PUF de Nancy, p.85

<p>7- « <i>Le voilier qui a quitté Syracuse après elle est encore caché par le relief de détroit. Quelques navires de gros tonnage traversent la mer Tyrrhénienne en diagonale</i> ». (p.71)</p>	<p>7- Passage près des Sirènes. L'île des Sirènes se situerait à l'archipel des Galli dans la mer Tyrrhénienne, non loin du cap du Sorrente et de l'île de Capri.</p>
<p>8- « <i>Elle lève les yeux et découvre qu'elle arrive à Vulcano</i> ». (p.72) NB. Vulcano est à proximité du détroit de Messine</p>	<p>8- Charybde et Scylla garderait l'entrée du détroit de Messine</p>
<p>9- « <i>J'ai longtemps regardé vos deux bateaux s'éloigner l'un de l'autre, finir par disparaître, avalés par les côtes opposés de la Sicile</i> » (p.76)</p>	<p>9- L'île du soleil où le festin fait par les compagnons d'Ulysse avec les Bœufs du soleil, ce qui provoque la colère de dieu qui déclenche une tempête dont Ulysse est seul à échapper. L'île du soleil serait au fait la Sicile.</p>
<p>10- « <i>Nora calcule sa position, la lui indique : - Non. J'ai décidé d'aller fortifier mon ennui en Corse avant de passer Gibraltar</i> » (p.156)</p>	<p>10- Chez Calypso. Le pays de Calypso se situerait sur la côte africaine du détroit de Gibraltar.</p>
<p>11- « <i>Je ne m'arrêtera pas à Sardaigne. J'ai trop besoin de la mer [...] Après les bouches de Bonifacio, je filerai droit sur Cadaqués</i> » (p.157) (Cadaqués est située au nord de l'Algérie)</p>	<p>11- Dans l'île des Phéaciens. L'île des Phéaciens est identifiée depuis l'Antiquité comme étant Corcyre, L'actuelle Corfou. (Corfou est située au nord d'Ithaque)</p>
<p>12 « - <i>Tu veux aller en Algérie ?</i> - <i>Pas tout de suite. Les tombes peuvent attendre. J'ai une autre mer à traverser</i> » (p.214) *N'zid = Je continue ma traversée *Odysée moderne de Mokeddem finit par le non - retour¹</p>	<p>12- Arrivé à Ithaque. L'île d'Ithaque serait l'île de Thiaki, près du golfe de Corinthe entre Leucade au nord et Samé au sud. *Odysée antique finit par le retour d'Ulysse à Ithaque.</p>

¹ Cf. nous expliciterons ce thème du retour controversé d'Ulysse dans le chapitre VI.1.1 Sous le signe du retour controversé : Ulysse dans sa mouvance interculturelle, p. 280

IV.1.2.3 Le périple

Le voyage entrepris par l'Ulysse d'Homère et l'Ulysse-femme de Mokeddem comporte maintes similitudes. D'un bout à l'autre de leurs projets initiaux, Nora comme Ulysse ne s'attendaient pas aux imprévues et surprises qui allaient apparaître au cours de leurs traversées. Certes, tout voyage est synonyme de risques inéluctables, mais pour ces deux odysées, le danger devance l'imagination. Ulysse rentre à Ithaque en passant par maints écueils avant de parvenir à rejoindre sa patrie. Son retour depuis Troie tourne au drame du retour qui ne cesse d'être repoussé. Retour qui l'a contraint à une errance de dix longues années à affronter des périls singuliers qui l'ont entraîné dans le monde des dieux, des monstres et des créatures merveilleuses.

Nora, quant à elle ne s'attendait pas non plus à prolonger son voyage au-delà de son projet initial qui certes, n'est pas un projet de retour vers le pays natal, mais il demeure un retour de la quête d'un chez-soi. Même lorsque, de nos jours, un chez-soi peut être un ailleurs. Elle affronte, elle aussi lors de son périple, des ravisseurs, monstres concrets, en plein mer et une amnésie, monstre abstrait, qui a effacé ses repères identitaires, qu'elle essaye de récupérer, de reconstituer tout au long de son périple.

Cette dernière, artiste âgée de quarante-cinq ans, Nora quitte Athènes depuis quatre jours au bord du *Tramontane*, son bateau qu'elle a récupéré, après l'avoir confié à son ami, amateur d'art, français Jean Rolland quelques mois auparavant. Elle devait retrouver ce dernier à Athènes pour partir ensemble vers la Tunisie. Jean Rolland devait se rendre par la suite en Algérie pour affaires en compagnie de quatre algériens. Nora devait reprendre la mer et se diriger vers Syracuse où doit la rejoindre l'être qu'elle aime Jamil, ami de Jean Rolland, musicien effectuant, en ce temps là, un concert de musique à Oran, ville d'Algérie.

Ce projet tracé par les trois amis tourne soudain au drame. En effet, en quittant Athènes comme prévu, Nora et Jean Rolland subissent une agression entre le Péloponnèse et le bas de la botte italienne. Nora, blessé au niveau de la tête sombre dans une profonde amnésie et Jean Rolland est porté disparu depuis ce moment là.

Ce n'est qu'après huit jours de son agression que Nora a pu revenir à elle progressivement. Intervalle durant lequel elle rassemble rudement les fragments qui l'aide à reconstituer le récit de la vie de celle qui se disait « Elle » dans le roman. Cependant, elle ne réussit à parfaire l'image complète des bribes de sa mémoire qu'après une deuxième agression, cette fois-ci sans qu'elle soit atteinte physiquement, que son être a subi au terme de son périple. Arrivée à sa destination Cadaqués, le jour même où elle devait revoir Jamil, elle tombe sur le journal qui annonce son assassinat en Algérie.

A première vue et selon le tableau synoptique schématisant les deux voyages, nous constatons que les deux odyssees, antique et moderne, relèvent d'un déplacement à travers des lieux communs. Nora comme Ulysse sillonnent la Méditerranée. Le périple du navire d'Ulysse prit fin au niveau du détroit de Gibraltar, phase intermédiaire avant son cheminement vers l'île des Phéaciens, l'actuelle Corfou située au nord d'Ithaque puis vers sa destination finale, Ithaque parmi les siens.

Nora passe par Gibraltar, également étape intermédiaire avant d'arriver à Cadaqués, « *La frontière française à peine franchie, là juste derrière le « Créous », dans un pays pourtant plus proche de l'Algérie* ». (p.194). Comme Corfou, Cadaqués, ville espagnole, est elle aussi située au nord de l'Ithaque de Nora, l'Algérie. Cependant, contrairement à Ulysse, l'odyssée de Nora finit par un non-retour, où plutôt un retour à la mer, qu'elle exprime explicitement à son ami Loïc après la disparition de Jamil :

« - Qu'est-ce que tu veux faire ? »
- N'zid.
-Tu ?... veux aller en Algérie ?
-Pas tout de suite. Les tombes peuvent attendre. J'ai une autre mer à traverser ». (p.214)

Le titre *N'zid* auquel, la quatrième de couverture et l'auteure dans son texte (note de bas de page p.30), attribuent deux significations : « *Je continue* » et aussi « *Je nais* », en arabe, se voit en cet excipit, déterminé ou favorable pour le « *Je continue* » pour donner plus d'ampleur à l'odyssée moderne où le retour chez-soi ne triomphe pas, et qui s'avère plus compliquée que l'odyssée antique. Dans ce « *Je continue* » du non – retour se dit l'éternel isthme au sein duquel, et Nora et Malika Mokeddem se retrouvent condamnée. Un entre-deux infligé par les fossoyeurs de tout ce qui est beau (Jamil) dans une Algérie où les identités deviennent meurtrières. Ainsi, nous en constatons l'écho d'Amin Maalouf sur

l'émergence du phénomène de l'intégrisme et du fanatisme religieux, au nom desquels la fratricide devient un acte soutenable et soutenu, sous la couverture du sacré religieux. Pour ceux-là, « *c'est l'appartenance religieuse qui semble résumer leur identité* »¹. Une identité qui n'accepte et n'admet pas la différence de l'autre, et qui se donne le droit d'éliminer ceux d'une « mauvaise » religion et d'épargner ceux de la « bonne » religion ». Une identité qui fabrique des tueurs, lorsque ces derniers la résument et la réduisent en une seule appartenance majeure, supérieure et absolue, celle de l'Islam, tel qu'ils l'ont façonné, eux, d'une manière subjective, et loin de représenter ses vrais percepts. Pourtant l'Islam est la religion qui représente, par excellence, l'ouverture sur l'autre et le respect des libertés individuelles.

Ceci dit, Mokeddem condamne dans son texte, à travers l'assassinat et la séquestration des deux artistes, Jamil et Jean Rolland, la mise à mort de l'art dans toutes ses formes dans l'Algérie des années 90. Rappelant ainsi tous les actes de violence commis au nom de « leur religion » qui éjectait ceux qui leur sont différents, même étant musulman. Ceux-ci, comme le soutient Amin Maalouf, représentent une mouvance qui n'est pas « *un pur produit de l'histoire musulmane, ils sont le produit de notre époque, de ses tensions, de ses distorsions, de ses pratiques, de ses désespérances* »². D'où l'intention de l'auteure d'ancrer la mise à mort de la vie artistique durant la décennie noire d'une part, au sein d'une critique acerbe à l'encontre des adeptes de l'intégrisme, et d'autre part, dans une réflexion intellectuelle soulevant des interrogations, suscitant également un débat universel à propos de l'origine et la finalité d'une telle mouvance dans l'Algérie des années noires.

Nora finit donc par laisser son retour en instance. S'éloigner d'une Algérie hantée par les actes d'injustice et de répression. Elle s'installe dans un exil délivrant dans un isthme qui lui offre la quiétude, et où il n'y a de place que pour une mobilité salvatrice et une identité qui se façonne nouvelle par la mixité culturelle et universelle. La traversée qui débute par une recherche de soi s'avère vers la fin, une recherche de l'ailleurs. Un ailleurs que la protagoniste choisit dans un entre-deux pour la reconstruction de soi ailleurs. Choix qui lui porte richesse et renouvellent.

¹ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p.19.

² Amin Maalouf, *Op. Cit.*, p.76.

IV.1.2.4. L'allusion dans la réécriture des péripéties

A propos du cas des relations hypertextuelles, selon les travaux de Gérard Genette, toute opération d'imitation fait concourir celle de la transformation. Transformer un texte suppose, donc une part d'imitation qui nécessite en revanche que l'on assimile le style. Chez Malika Mokeddem, les variations visibles que subit l'hypotexte sont d'ordre sémantique.

Le voyage de Nora, comme celui d'Ulysse, est essaimé de difficultés qui surviennent et entravent leurs retours. Ulysse perd son chemin à cause des tempêtes que les dieux, en colère, à son encontre, déchaînent furieusement contre lui, le condamnant à persister dans l'errance. Il affronte également un Ailleurs : la mer est ses vents dangereux, de terrifiantes créatures ou l'Autre monstrueux comme les Lotophages, le Cyclope, les Lestrygons, Charybde et Scylla, l'Autre séducteur ou la féminité dangereuse : Circé, les Sirènes et Calypso. Et enfin l'Autre ténébreux, celui des esprits des morts...

Adhérant à l'hypothèse que le mythe est le récit fondateur de l'histoire des hommes, nous allons partir de l'hypotexte ou texte premier puis cibler les similitudes et transformations au niveau de l'hypertexte, afin de mieux cerner les pratiques hypertextuelles repérables dans *N'zid*. Parmi les procédés qui relèvent et attestent de l'intertextualité,

« L'allusion constitue, après la citation, le deuxième mode intertextuel ; de même qu'elle participe à la stratégie du texte en tant que reflet, mais, elle s'en distingue parce qu'elle peut être l'objet d'une réminiscence volontaire ou involontaire, qu'elle est de nature plus implicite et qu'elle implique souvent un travail de déchiffrement de la part du lecteur »¹.

D'où La spécificité particulière et paradoxale, tout en même temps, de l'allusion qui réside dans ce potentiel de non-dit ayant la capacité de provoquer une suggestion interprétative suffisamment fondée.

Nous pensons que l'auteure de *N'zid*, par soucis de réalisme recouvrant son intrigue ; ne pouvant également faire intervenir des tempêtes ou des personnages extraordinaires, comme est le cas dans le récit mythique d'Homère, elle opte pour des

¹ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p.125

péripiéties évoquant le mythe d'Ulysse tout en les adaptant à l'environnement et au décor qu'elle a choisis. Nous en illustrerons dans le roman trois cas affectés d'allusion à des thèmes mythiques liés aux péripiéties d'Ulysse : l'étape des Lotophages, l'étape de l'île d'Eole et l'étape du passage près des Sirènes.

Nous aurons comme point de départ toujours le mytheme noyau du roman, à savoir la toponymie révélatrice du tracé du périple d'Ulysse que nous avons étalée, précédemment, dans le tableau synoptique des deux voyages.

IV.1.2.4.1 Les Lotophages, l'oubli et l'intégrisme

Nous considérons l'oubli et ses répercussions sur Nora comme l'événement central du voyage à double itinéraire de la protagoniste de *N'zid*. Un cheminement extérieur visant une destination à atteindre et un cheminement intérieur cherchant à restituer et à recomposer les bribes d'une mémoire perdue.

L'élément mythique attribuable aux Lotophages est celui de l'oubli. Les compagnons d'Ulysse ayant goûté aux « lotos », végétal qui leur fait oublier les leurs, furent ramener par force et enchaîner aux vaisseaux. Racontant aux Phéaciens la tempête et la rencontre avec les Lotophages, Ulysse révèle :

« [...] Mais, à peine en chemin, mes envoyés se lient avec des Lotophages qui loin de méditer le meurtre de nos gens, leur servent du lotos. Or, sitôt que l'un d'eux goûte à ces fruits de miel, il ne veut plus rentrer ni donner de nouvelles ; tous voudraient se fixer chez ces mangeurs de dattes, et gorgés de ces fruits, remettre à tout jamais la date du retour. »¹

Dans le roman de Mokeddem cet oubli est clairement visible à travers l'amnésie dans laquelle a sombré Nora. La référence des Lotophages n'est pas du tout explicite dans le texte. Cependant, nous nous appuyons sur un indice, celui du lieu, mytheme noyau dans le roman de Mokeddem, qui pourrait sous-tendre notre lecture.

Relatant son voyage, Nora situe le lieu de l'agression à leur rencontre, elle et son ami, entre le Péloponnèse et la botte Italienne. Elle y précise une éventuelle destination : La Tunisie : « *Le bateau a quitté Athènes quatre jours auparavant pour les*

¹ Homère, *Odyssée*, traduction de Victor Bérard, Paris, Les Classiques de poches, 1996, chant IX, p. 239

îles de la mer Ionienne : Corfou, Ithaque puis Céphalonie. C'est de celle-ci qu'il est parti ce matin même, 2 juillet à l'aube, cap vers le sud-ouest comme s'il se rendait en Tunisie ».
(p.21)

Un deuxième indice confirmant, cette fois-ci, que l'agression a eu lieu en Tunisie. Il s'agit de la lettre que Nora a retrouvée dans sa boîte postale, une fois rentrée chez-elle à Cadaqués. « *une lettre postée de Tunis* » (p.196). Une lettre de Jean Rolland envoyée après qu'il ait disparu juste après l'agression et dans laquelle, on s'aperçoit clairement qu'il était en fuite : « *Nora mille fois pardon. Je ne peux pas tout te dire. Je n'ai que quelques minutes de répit* » (p.196).

Or, dans le tableau synoptique retraçant l'itinéraire des deux protagonistes, Ulysse et Nora, nous avons mentionné que Victor Bérard a identifié en Djerba au sud de la Tunisie actuelle, l'île des Lotophages. Ces derniers, chez Homère, s'associent à l'oubli que provoquait leur fruit, le lotus sur les compagnons d'Ulysse. Nous en voyons également un équivalent dans le texte de Mokeddem, celui de l'état amnésique de Nora provoqué par un coup reçu par ses agresseurs en Tunisie. Mokeddem réutilise ici ce thème mythique de l'oubli pour le replacer dans le contexte de son intrigue. Les référents sont suffisamment évocateurs pour que le lecteur, averti bien sûr, ressente la même menace.

Dans une perspective d'une lecture symbolique de l'Odyssée le périple d'Ulysse est aussi « *Un voyage intérieur, voyage à la rencontre de l'Ailleurs et de l'Autre* »¹. Les Lotophages, comme le Cyclope et les Lestrygones, définis par leurs régimes alimentaires, mangeurs de végétaux sauvages et de chaire humaine même, représentent l'Autre barbare.

L'Autre barbare, dans *N'zid*, responsable de l'oubli qui taraudait l'esprit de Nora, est ce groupe d'assaillants que Jean Rolland n'ose même pas nommer dans sa missive ; se contentant de les nommer « *eux* ». Poursuivant ses explications envers Nora à propos de l'agression, il lui écrit : « *En Algérie, j'essayerai de joindre Jamil pour lui expliquer. Il te racontera. J'étais en contact avec eux. Tu sais qui, ceux que je ne veux pas nommer* ». (p.196)

¹ Homère, l'Odyssée, in, <http://philo-lettres.fr/grec/odysee.htm>, consulté le 20 juin 2011.

Mokeddem se sert, donc de ce simple alibi mythique qui se glisse en filigrane pour insérer une époque saignante de l'Algérie. La décennie noire des années 90 prise en otage entre les griffes de l'intégrisme funeste. Elle divulgue dans son récit le flou et les pratiques conjecturales auxquels ces derniers optaient pour mener avec ou contre gré des personnes de tout horizon dans les clans des terroristes. Ce flou dans lequel l'ami de Nora s'y trouvé ou y était entraîné :

« Jean Rolland, le français disparu en Algérie il y a quarante-huit heures n'est toujours pas réapparu. Amateur de peinture, l'homme possède une galerie dans le Marais. Mais il semble que celle-ci ne soit qu'une façade à de louches activités. Un faisceau d'arguments plaide en faveur de relations avec les réseaux intégristes. Jusqu'à présent, aucun enlèvement n'a été signalé ou revendiqué. La vedette au bord de laquelle il était arrivé en Tunisie en compagnie de quatre Algériens, est introuvable. À Alger comme À Paris, la police reste muette à ce sujet ». (p.127)

Cet extrait que Nora a intercepté dans un flash d'information, plonge le lecteur dans une ambiguïté profonde à propos de Jean Rolland, qui d'un côté a sauvé Nora de ces agresseurs, qui partage les convictions de Jamil, en condamnant intensément le fanatisme religieux, et d'un autre, accumule des preuves attestant son appartenance aux réseaux terroristes. Lui-même en donne un argument qui prouve le flou qui l'entoure, en déclarant à Nora : « *Moi, j'ai besoin de brouiller les pistes au maximum avant de me rendre en Algérie* ». (p. 167)

Nous soutenons que Mokeddem se sert de ce climat d'incertitude manifesté à travers son personnage Jean Rolland afin de responsabiliser cet autre barbare de la destruction de l'Algérie où les frères s'entretenaient au fil des jours durant une dizaine d'année. Sa réécriture d'un fragment du mythe d'Ulysse se veut une manière de témoigner, mais surtout dénoncer un climat d'incertitude plus vaste, celui qui a hanté l'Algérie pendant plus de dix ans. Période marquée par un nombre effrayant d'assassinats perpétrés contre des intellectuels, des représentants de l'État ; ainsi que des disparitions dont étaient victimes des personnes de toute catégorie, hommes, femmes, vieux, jeunes, commerçants, journalistes, enseignants, artistes, militaires...

À Ces délits qui demeuraient, malheureusement, sans explications viennent s'ajouter les maintes responsabilités d'algériens et d'étrangers, toujours entourées d'ambiguïté, dans les stratagèmes des activités terroristes et anti-terroristes tout en même temps. Sans que l'on sache s'ils en étaient forcés, pour une question de survie, de l'être ou

ignoraient l'engrenage dans lequel d'autres, ceux qui agissent dans l'ombre, les y ont impliqués. Ces rouges détenus par « des meneurs » qui, eux, savent quand et comment jeter l'hameçon à des preneurs ciblés. Ces derniers ignorent qu'

« Au sein de chaque communauté blessée apparaissent naturellement des meneurs. Enragés ou calculateurs, ils tiennent les propos jusqu'au-boutistes qui mettent du baume sur les blessures. Ils disent qu'il ne faut pas mendier auprès des autres le respect, qui est un dû, mais qu'il faut le leur imposer. Ils promettent victoire ou vengeance, enflamment les esprits, et se servent quelquefois des moyens extrêmes dont certains de leurs frères meurtris avaient pu rêver en secret»¹

Ce sont ces rouges que Mokeddem laissent en suspens dans son texte, en maintenant l'opacité qui demeure quant à l'implication directe ou indirecte, intentionnelle ou non intentionnelle, avec ou sans conviction de Jean Rolland dans des réseaux de soutien aux activités terroristes. Partageant ainsi avec le lecteur des inquiétudes et des interrogations communes que des algériens et des étrangers soulèvent.

IV.1.2.4.2 L'île d'Eole ou l'escale algérienne

Dans la quatrième étape du voyage, Ulysse devait faire face à la colère du dieu du vent Eole, suite à la transgression de sa recommandation par ses compagnons. Ces derniers ont ouvert l'outre qui contient les vents contraires offerte par Eole pour favoriser le retour d'Ulysse. Le vent est donc, l'élément mythique attribuable à Eole, Roi des vents. Selon Homère, ce dernier en était le maître absolu. : « *Le fils de Cronos l'en a fait régisseur : à son plaisir, il les excite ou les apaise.* »².

En se référant au tableau synoptique des deux voyages, nous avons procédé à un rapprochement situationnel unissant l'île d'Éole, lieu mythique, et l'île de Syracuse, lieu réel, escale citée en page 37. Ce rapprochement comme point commun : l'archipel qui les regroupe avec d'autres îles italiennes : l'actuel archipel des Lipari. Dans le Lipari se retrouve également l'île de Stromboli où Victor Bérard identifie l'île d'Eole d'Homère.

Partant de l'indice de lieu donné par le narrateur à propos d'une escale de Nora : « *Il lui faut tenir quatre à cinq heures avant de toucher terre. La baie de Syracuse* » (p.37), nous avons repéré par la suite dans son récit, évoquant un cauchemar, séquelle de

¹ Amin Maalouf, *Op.Cit.*, p.35

² Homère, *L'Odyssée*, traduction de Victor Bérard, Paris, Les Classiques de poches, 1996, chant X, p. 255

son amnésie, un mytheme, attribué à Éole, que l'auteure glisse dans son texte sous forme d'une allusion, mais allusion tout de même pertinente : « *Elle naviguait sur une mer déchaînée. Des lames croisées menaçaient de disloquer le bateau. De gros nuages crevaient le ciel. Les vents tournants de l'orage sifflaient, soulevant de monstrueuses tornades d'eau* ». (pp.65-66)

L'introduction de ce réseau sémantique, à charge mythique, qui met en évidence la puissance d'un vent destructeur nous paraît loin d'être anodin. De ce vent qui déchaîne les mers, qui menace les bateaux émane un autre réseau sémantique, celui du danger qui transcende l'âme de Nora. Amnésique, son cauchemar bascule subitement dans les lieux qui l'habitent. Dans le délire de Nora, la mer que le danger d'Eole guette, se métamorphose en désert : « *Peu à peu toute cette fureur liquide a commencé à devenir rouge, rouge sang. La tempête s'est muée en vent de sable* ». (p.66). Le vent qui déchaînait la mer devient une menace dans le désert, la Mer-Sahara. Le climat de la menace est intensifié par la couleur rouge. Couleur de la passion, mais aussi de l'extrême violence. Le désert qui constitue une constante thématique dans l'œuvre de Mokeddem est interpellé sous un aspect tragique à l'image d'une Algérie qui saigne de douleur. Il exprime aussi ce lien ombilical synonyme de rattachement qui lie l'auteure à son pays que la nostalgie éveille en elle. Le rouge sang rappelle encore une fois cette décennie noire et le climat de menace permanente, menace destructive comme celle d'Eole, qui régnait en maître absolu lors des années 90. Encore une fois, comme pour l'élément mythique des Lotophages, nous constatons que le recours au mythe d'Ulysse se veut et se précise comme un prétexte à une écriture de témoignage, mais aussi de dénonciation catégorique à l'encontre de l'intégrisme aveugle et non fondé qui a duré une dizaine d'année. N'est ce pas également, le nombre d'année qu'Ulysse a passé de péril en péril avant d'accoster enfin son Ithaque...

IV.1.2.4.3 Les Sirènes au bout du VHF¹

Nous voudrions continuer à ce niveau, que *N'zid* est un texte qui se situe au croisement d'autres textes. Qu' « *Il se construit comme une mosaïque de citations* »²

¹ Abréviation de (*Very High Frequency*) : La bande des très hautes fréquences est la partie du spectre radioélectrique. La bande métrique VHF maritime est utilisée, pour les communications locales portuaires ou en secours en cas de détresse.

² Julia Kristeva, *Sémiothiké, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p.145

Comme nous venons de le préciser, plus haut, l'allusion se distingue de la citation par son aspect d'une présence au sein d'une absence. Moins explicite, elle nécessite la connaissance de textes antérieurs. Jouissant de plus de liberté que la citation de la capacité de recréer le sens et par l'encadrement d'un texte. Son pouvoir de connotation sous-tend son aptitude à la mobilité du sens.

Une autre allusion aux péripéties d'Ulysse figure dans le texte de Mokeddem, interceptée encore une fois dans le tracé de voyage de Nora. Il s'agit d'un mytheme faisant appel aux Sirènes. Dans sa traversée en mer Tyrrhénienne, Ulysse affronte des monstres marins, les Sirènes qui attirent les voyageurs par leurs voix mélodieuses et séduisantes, pour finir comme tous ceux qui les ont écoutées, au bord de l'île, un récif incommensurable d'ossements. Ulysse échappe à ce danger en suivant les conseils de Circé. Il recommandant à ses compagnons de se boucher les oreilles avec de la cire, tandis que lui les a écoutées, en se faisant attaché au mât de son navire.

L'étape du passage par le détroit des Sirènes est également revisitée dans *N'zid*. Le mytheme noyau, lieu du passage d'Ulysse est cité par le narrateur qui donne une vue sur l'emplacement du bateau de Nora après son départ de Syracuse : « *Le voilier qui a quitté Syracuse après elle est encore caché par le relief de détroit. Quelques navires de gros tonnage traversent la mer Tyrrhénienne en diagonale* ». (p.71)

Le mont Circéo et l'archipel de Gali situés dans la zone de la mer Tyrrhénienne, correspondraient, selon Victor Bérard, à l'île da Aiaïé de Circé et au détroit des Sirènes. Nous voyons dans la référence générique, mer Tyrrhénienne, un mytheme suffisant qui permet l'allusion au Sirènes. Sachant que dans l'itinéraire d'Ulysse, les relais du côté de Circé et du côté des Sirènes se succèdent. De plus, dans une étape antérieure, le narrateur de *N'zid* précise une escale de Nora : « *Malgré la lassitude et le manque de sommeil, elle avait d'abord songé à continuer sa route, cap au nord-ouest, pour ne s'arrêter que le temps d'une autre escale technique dans les bouches de Bonifacio* ». (p.67). Nous rappelons que Victor Bérard a situé le port des Lestrygons au nord de la Sardaigne, face au détroit de Bonifacio. Ce qui fait apparaitre clairement un itinéraire qui répond à celui d'Ulysse.

Comme nous venons de le mentionner, l'élément mythique attribuable aux Sirènes est leurs voix envoutantes. Pareillement, mais autrement, le thème de la voix est présent dans cette septième étape du voyage de Nora. Juste après la référence à la mer Tyrrhénienne, l'auteure met en scène Nora, dans son bateau, interceptant une discussion sur le VHF. Premier indice de l'épisode des Sirènes : Elle est dans un état d'écoute d'une voix,

«Le VHF crachote des bribes de discussion en anglais, probablement entre cargos, avant que l'appel ne se remette à aboyer sur les ondes. Deux voix d'hommes, tout aussi inconnues, se relaient maintenant à le relancer. Debout dans le cockpit, elle écoute impassible. L'appel finit par se taire. Elle restent longtemps immobile ». (p. 71).

Deuxième indice qui nous rapproche plus de l'épisode mythique : sa position *debout* sur son bateau *impassible* et *immobile*. Dans l'état de Nora l'auteure se remémore, volontairement ou involontairement ! le recours d'Ulysse à l'immobilité sur son navire afin de ne pas se laisser entrainer vers le récif des cadavres osseux des navigateurs victimes des voix enchanteresses. Une allusion qui fonctionne par intégration de mythèmes et abstraction du sujet lui-même, c'est-à-dire Ulysse. De ce fait, chez Mokeddem, « *L'allusion [...] consiste à faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas, et dont ce rapport même révèle l'idée* »¹. Ce rapport couvert d'un air de mystère, au début, devient plausible lorsque par la suite, l'auteure montre le désintéressement de Nora des voix qu'elle entend du VHF, en se vacant au dessin. Un dessin qui la laisse perplexe après l'avoir fini : « *L'horreur bouleverse ses traits lorsqu'elle se rend compte de ce qu'elle vient de dessiner : sur une mer à peine ondulée, une multitude de barques portent des cadavres décharnés* » (p.72).

L'épisode des Sirènes est aussi un épisode qui met l'accent sur le nombre infini de cadavres signifiant le danger mortel des ces dernières. Le dessin de Nora, son moyen qui l'aide à recomposer une mémoire effacée, exprime les profondeurs d'une mémoire hantée par des souvenirs qui l'a traumatisent. Une autre manière, de Malika Mokeddem de rappeler dans son écriture des images bouleversantes de l'Algérie des années 90, où il ne se passait pas un jour, sans que les informations locales et internationales, ne diffusent des images épouvantables de corps décapités, de cadavres humiliés...

¹ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 125

Ainsi, nous pouvons confirmer que l'allusion, si latente soit-elle, peut être assimilée à une forme d'intertextualité prolifique, en tant, que pratique de réécriture entreprise par Mokeddem. De plus « *De par sa nature même, elle (l'allusion) exhibe en effet le renvoi à un discours antérieur dont elle fait jouer les éléments dans une texture nouvelle. Aussi, circonscrit-elle le lieu où le texte s'avoue, se présente et se mire comme réécriture* »¹

Des trois myèmes repérés dans le roman, et que nous avons essayé d'élucider, nous pouvons conclure que Mokeddem fait acte d'intertextualité. Elle brasse dans son écriture l'antique et le moderne, en se servant du mythe comme prétexte d'écriture et de l'allusion comme pratique de réécriture du mythe qu'elle rend présent à travers sa mise en scène dans un contexte algérien contemporain.

Suite au lien thématique qui apparaît à chaque fois qu'une allusion au mythe d'Ulysse est manifestée, nous pourrions considérer que la réécriture du mythe est un moyen qui a permis à Mokeddem de façonner une forme littéraire à travers laquelle, elle a exprimé en filigrane les événements bouleversants des années 90.

A propos de cette réécriture, nous voudrions signaler que dans le texte de Mokeddem, le mythe d'Ulysse est inversé. D'abord par un renversement de situation. Contrairement à Pénélope, modèle de femme antique, qui attendait le retour de son homme, c'est Nora, l'Ulysse féminin, qui brave la tradition largement établie de la femme « statique » qui se lance en voyage solitaire à la recherche de son bien aimé dans un périple qui finit par un « Je continue », un non retour.

En revanche, « *La condamnation d'un tel renversement de situations, qui est vécu comme une aberration et une atteinte à l'imaginaire collectif, est reprise en contrepoint par la navigatrice lorsqu'elle refuse cette image d'elle comme d'un "Satan déguisé en Ulysse"* »²

¹ Ruth Amossy, *Les jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux* de Julien Graq, Neuchâtel, Ed. de La Baconnière, 1980, p.20

² Anne-Marie Nahlovsky, « Le mythe d'une renaissance ou la renaissance d'un mythe, *N'zid* de Malika Mokeddem », in, *Destinées voyageuses la Patrie, la France, le Monde*, Beida Chikhi (dir), PUPS, 2006, p.126

IV.2 *N'zid* : Une Odyssée identitaire

Nous avons signalé auparavant que le voyage de Nora est un voyage à double itinéraire. Et itinéraire à double périls. Un périple spatial jonché de péripéties et une traversée douloureuse dans le tréfonds de soi et d'une mémoire perdue.

Notre intérêt sera centré, cette fois-ci, sur le deuxième itinéraire de Nora visant une analyse de l'écriture de l'identité rattachée à la Méditerranée ou plutôt à l'entre-deux. Notre objectif est de mettre en exergue l'ambivalence identitaire manifestée pleinement dans *N'zid* à travers une coexistence d'une *somme d'appartenances* géographiques, linguistiques et culturelles chez les êtres frontaliers « *qui vivent à la frontière entre deux communautés opposées, des êtres traversés, en quelque sorte, par les lignes de fracture ethniques ou religieuses ou autres* »¹.

Nous citerons l'incipit une deuxième fois parce que les deux projets de l'œuvre sont simultanément annoncés dans ce même extrait. Dans un premier temps, nous avons repéré dans l'incipit du roman un réseau d'éléments mythiques autour duquel s'articule le mythe d'Ulysse. Nous le citerons une deuxième fois, ici, pour mettre en évidence les indices desquels découlent le second projet de l'auteur, le caractère de d'ambivalence, qui va marquer l'odyssée identitaire tout au long du texte.

Dès les premières lignes du roman, l'univers aquatique s'accapare de l'univers scriptural, « Elle » est prisonnière de l'immense étendue et dépossédée de toute ses capacités physiques et morales :

« Elle bascule, les mains battent, griffent l'air. Une douleur lui vrille le front, la tire entre deux eaux comme un poisson harponné. Le cœur s'affole. Le sang frappe. (...) Elle s'en éloigne, se laisse couler. Happé par le néant, elle flotte en totale apesanteur. Lorsqu'elle remue enfin et jette un regard par-dessus bord, la mer et le ciel sont deux lames de lumières, la grand-voile et le génois, de plombs. (...) Une onde, sans doute celle d'un cargo lointain soulève le lisse des eaux, fait soudain rouler le bateau ». (p. 11)

La mer en mouvement et le déséquilibre du personnage sont évidemment les éléments référentiels à lire dans ce passage. Et sachant que « *Eaux en mouvement, la mer*

¹ Amin Maalouf, *Op.Cit.*, 1998, p.45

symbolise un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d'ambivalence, qui est celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision et qui peut se conclure bien où mal »¹, nous nous retrouvons au cœur de notre deuxième axe de ce chapitre où nous tenterons d'étudier les différents aspects sous lesquels cette ambivalence est visible dans le texte de Mokeddem.

IV.2.1 Au seuil de N'zid : le détroit identitaire

Le seuil de N'zid est un seuil généreux, il se dévoile et s'offre à nous tout en nous propulsant dans son intégralité. D'abord, en exergue, une épigraphe clin d'œil nous projette délibérément dans l'écriture de l'entre-deux, puis une quatrième de couverture soutenue par un incipit porteurs tous les deux d'indices explicites évoquant le héros homérien Ulysse que nous avons explicités précédemment.

Faisant partie du paratexte qui pour Gérard Genette « *constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public, au service [...], d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente* »², nous assimilons l'épigraphe à un embrayeur qui, en linguistique, marque la présence du sujet d'énonciation dans un énoncé. C'est en ce sens que nous voudrions mettre la lumière sur ce point stratégique qui donne à penser, agit sur le lecteur et qui émet des signes avant-coureurs à propos du détroit identitaire manifesté tout au long du roman par l'auteure.

IV.2.1.1 Lecture de l'épigraphe

L'emploi de l'épigraphe traduit un certain acte à visée intentionnelle de la part de l'auteur. Adopté comme texte qui inaugure le roman, Ce procédé permet au lecteur d'appréhender le texte avec un certain degré d'un préconçu sur le contenu et le ton de ce dernier.

Mettre une épigraphe dans un ouvrage écrit n'est pas une pratique novatrice ou propre à notre auteure. Son existence s'affirme depuis bien longtemps, depuis les œuvres antiques. Gérard Genette a encadré cet élément au sein d'un ensemble qu'il appelle

¹Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, p. 623

²Gérard Genette, *Seuils*, *Op. Cit.*, P.8

« le périphrase auctorial, comme étant « une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre, ou de partie d'œuvre ; 'en exergue' » signifie littéralement hors d'œuvre, ce qui un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a »¹.

L'intérêt que Genette a porté à cet élément relève de sa fonction captivante. En effet, de même que le titre, l'épigraphe accroche le lecteur et capte son attention dès le commencement de la lecture. Présentée souvent sous forme « d'*allographe* », c'est-à-dire épigraphe empruntée à un auteur : *l'épigraphié*, elle peut être une production de l'auteur du roman lui-même ou *l'épigrapheur*, il s'agit dans ce cas d'une épigraphe *autographe*.

Complexe mais dotée de fonctions, que Gérard Genette classe en quatre catégories, l'épigraphe peut servir à justifier le titre. Pour ce qui est de *N'zid*, ceci n'est pas du tout le cas. Aucun lien ne se voit ou ne se lit entre ce vocable arabe et la citation choisie appartenant à Adonis, un poète libanais.

La deuxième fonction « consiste en un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification »². Le commentaire relèverait de la capacité herméneutique du lecteur, elle dirige la lecture dans la mesure où l'influence qu'elle exerce sur le lecteur lui permet d'anticiper sur le contenu du texte et influence même sa réception. S'agissant de notre cas, nous avons été interpellées par la présence du mot « isthme » qui a suscité notre curiosité, ce qui nous a menées à l'examiner de plus près et à suivre les indications qui le précisent, le déterminent et le mettent en lien avec le texte.

En se référant à l'explication donné par le dictionnaire qui définit l'isthme comme « *Bande de terre resserrée entre deux mers ou deux golfs et réunissant deux terres* »³, nous constatons d'emblée que cette définition met en évidence l'idée d'un espace intermédiaire, d'un entre-deux qui apparaît, par ailleurs comme constante dans la poétique d'une identité en mouvement que Malika Mokeddem prône dans son œuvre.

¹ Gérard Genette, *Seuils, Op. Cit.*, p.147

² *Ibid*, p.146

³ Le Robert Dictionnaire pratique de la langue française France Loisirs, Paris, 2002.

Concernant la troisième fonction, Gérard Genette soutient que : « *souvent, l'essentiel d'une épigraphe, n'est pas son contenu, mais l'identité de son auteur* »¹. Elle est le lieu stratégique où se noue le pacte de lecture et où le texte (dé)voile son sens. Qualifiée, dans ce cas d'oblique, dans la mesure où la seule mention de l'identité de l'auteur de l'épigraphe peut servir de fil d'Ariane qui le mènerait à découvrir ce dont le texte parlera.

Enfin, c'est sur la portée de l'épigraphe que G. Genette axe la quatrième fonction en attestant que « *L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut indice) de culture, un mot de passe d'intellectualité [...] elle est un peu, déjà, le sacre de l'écrivain, qui par elle choisit ses pairs, et donc sa place au panthéon* »² En effet, l'épigraphe comme élément annonceur s'annonce comme élément révélateur par son pouvoir illocutoire sur le lecteur « *puisque épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur* »³, comme le précise G. Genette.

C'est sur ces deux dernières fonctions, que nous nous appuyons pour la lecture de l'épigraphe de notre corpus. L'épigraphe de *N'zid* fait appel à un épigraphé, Adonis à qui nous associerons l'auteur qu'il salue par ses vers Georges Schéhadé, vu l'importance du lien que nous avons déduit entre ces deux poètes libanais et l'auteure qui a fait acte d'épigrapheur. Ces deux auteurs, comme Malika Mokeddem partagent un même destin, celui d'écrivains vivant en exil. De plus, Georges Schéhadé étant un auteur francophone, son œuvre est traduite par son compatriote Adonis. Malika Mokeddem cite les vers d'Adonis qui s'adresse à son homologue :

« Poète-tu n'écris ni le monde ni le moi
tu écris l'isthme
entre les deux » (p.6)

Adonis, pour saluer Georges Schéhadé

L'épigraphe appartient certes, à Adonis, mais sur le plan énonciatif, le passage d'Adonis cible un autre auteur, Georges Shéhadé dont la similitude de la situation d'exil en France et d'écriture en langue française avec Malika Mokeddem, nous mène à voir dans cette interpellation au moyen du pronom « Tu » une interpellation double visant dans un premier temps le poète libanais, et dans un deuxième temps l'auteure de *N'zid* qui se voit, elle aussi, concernée par le « Tu » de Adonis, ou qui voudrait interpellé sa propre

¹ Gérard Genette, *Seuils, Op. Cit.*, p. 147

² Gérard Genette, *Seuils, Op. Cit.*, p. 148

³ *Ibid*, p. 159

personne en lui disant « Tu », et qui nous annonce (consciemment ou inconsciemment), qu'elle aussi, à l'image de Shéhadé, écrit l'isthme. Elle nous offre ainsi, le fil d'Ariane de son texte. La clé de ce message se voit clairement dans ce destin commun qui unit des auteurs francophones exilés dans deux ailleurs, celui de la terre et celui de la langue. Le terme « isthme » s'avère hyper-révéléateur car il nous renvoie pertinemment vers la problématique soulevée par l'auteure dans ce roman : L'identité multiple, celle qui se réclame de l'entre-deux. Ce que nous nommerons, à notre tour, un détroit identitaire qui se lit tout au long de son odyssée scripturale.

Nous pensons aussi que l'épigraphe, ce texte « renfort », fonctionne comme une mise en abyme dans la mesure où il donne des indices significatifs quant au discours tenu par l'auteure à propos de l'identité et de l'exil intérieur. De plus, sachant que le statut d'une citation n'est jamais neutre parce qu' « *il renvoie aux fondements textuels et idéologiques du discours citant* »¹ nous pensons que le choix de cette citation mise en exergue du roman est loin d'être anodin. Bien au contraire, nous affirmons que « *l'épigraphe est susceptible d'indiquer, par une simple manipulation intertextuel, l'angle sous lequel l'auteur entend viser la réalité.* »²

Observant de plus près les propos d'Adonis, nous y décelons une interpellation du destinataire par le pronom personnel « tu ». Cette interpellation concernerait également l'auteure de *N'zid* qui, par son choix délibéré de cette épigraphe, approuve, elle aussi, (consciemment ou inconsciemment !) que son écriture s'inscrit, comme celle de Georges Schéhadé, dans un « isthme », dans un entre-deux, d'où la problématique de l'identité multiple qui fait surface.

Ainsi, suivant les fonctions de l'épigraphe énumérées par G. Genette, nous approuvons l'existence d'un lien de ressemblance entre l'épigrapheur : M. Mokeddem, l'auteur Georges Schéhadé cité par l'épigraphe : Adonis, ressemblance, aussi avec Nora la protagoniste de *N'zid* qui fait parler ses pinceaux pour dire la symbiose de deux mondes aussi différents, aussi aimés : « *les pinceaux poursuivent leur odyssée. Ils mélangent mer et désert, racontent l'onde et la dune, l'écume des lames et les rimes de l'erg.* » (p.98)

¹ Daniel Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette Université, 1986, p.127.

² Phillipe Gasparini, *Est-il je ?*, Paris, Seuil, 1981, p. 76.

Une deuxième interpellation dont Nora est cette fois-ci la destinataire où le « tu » anaphorique rappelle le « tu » de l'épigraphe. Le destinataire s'adresse à celle qui porte dans son moi trois appartenances : Irlandaise de père, Algérienne de mère, résidant en France, pour lui faire savoir que ce « patchwork » identitaire lui octroie un monde meilleur, un monde, certes, pluriel, mais qui recèle d'une richesse infinie.

« Tu es de cette mer et tu as trois terres d'ancrage (...) Tu es fortes de ce trépied. Il t'équilibre, borde ta mer et te libère. Tu n'es pas de nulle part. Tu es un être de frontière. » (p. 161)

Cet entre-deux vivement convoqué par l'écriture mokeddemienne cautionne les deux rives de la Méditerranée comme deux rives égales où le moi de l'auteur n'est étranger, ni ici ni ailleurs. L'écriture devient pour l'auteure, un moyen incontournable qui pourrait créer un univers commun unissant les deux rives et avec un consentement parfait. Position et comportement qu'elle ne cesse de réclamer vivement : *« Cet entre-deux m'a saisie tellement tôt que j'ai cette identité mêlée. Vraiment, on ne peut pas me scinder en deux. Il n'y a pas de couche algérienne, une couche française, ça fait partie de moi ; je suis une algérienne francophone »¹*

L'instabilité annoncée depuis le mot isthme trouve donc son prolongement tout au long de l'histoire de la protagoniste Nora, et trouve son aboutissement à la fin à travers la mise en (ré)écriture d'un Ulysse moderne, un Ulysse-femme où le détournement du mythe est cautionné par cet Ulysse féminin qui ne valide pas le retour parmi les siens après un voyage effectué doublement, celui dans l'espace maritime et celui qui a eu lieu, en parallèle, dans les méandres d'une mémoire perdue.

L'épigraphe *«détermine le ton de l'inspiration et fonctionne comme un indice possible du sens.»²*. De ce fait, au seuil de *N'zid* se précise un premier pacte de communication où nous interceptons déjà une écriture de l'isthme qui se glisse progressivement, et que nous allons aborder³ sous divers aspects romanesques auxquels l'auteur a fait recours à travers le choix des profils de ses personnages, ayant cette particularité commune d'appartenir tous à deux rives et d'être condamnés, à vivre dans le dilemme de l'entre-deux synonyme d'appartenance vitale et de déchirement fatal ainsi que

¹ Yolande Aline Halem, *Malika Mokeddem, envers et contre tout*, Paris, L'Harmattan, 2000, p 40

² Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Editions Slatkine, 1987, p.13

³ Cf. Chapitre IV.2.2.2 L'isthme identitaire chez les personnages, p. 208 et IV.3.4 L'imaginaire de l'eau et de la pierre : l'isthme acte final, p. 223

le discours sur une identité multiple que l'auteure manifeste dans des monologues intérieurs et le recours à un imaginaire bestiaire où se déploie des images symboliques faisant écho à cet isthme identitaire.

IV.2.1.2 La dédicace d'une appartenance déclarée / avouée

Sous le signe de la surprise, nous voudrions mettre en lumière, au sein de cet élément, une double contradiction que nous avons remarquée lors de notre lecture de la dédicace. Nous nous référons aux travaux de Gérard Genette et de Vincent Colonna afin d'en analyser le contenu et de donner une explication justifiant cette apparente contradiction.

Précédée par l'épigraphe, la dédicace de notre corpus, ne répond pas aux normes qui régissent les éléments appartenant au seuil d'une œuvre car en réponse à la question que se pose Genette : « *Où dédie-t-on ?* »¹, il précise : *« L'emplacement canonique de la dédicace d'œuvre, depuis la fin du XVIème siècle, est évidemment en tête du livre, et plus précisément aujourd'hui, sur la première belle page après la page du titre »*²

Or, sa mise en second lieu, après le poème d'Adonis, nous paraît volontaire dans le sens où l'auteure avait l'intention (ou a agi inconsciemment !) de mettre au courant le lecteur de sa première opinion, donc elle commence par l'épigraphe ; puis de trancher définitivement, et déclarer son choix ultime et final dans le texte qui suit, c'est-à-dire, celui de la dédicace.

Nous essayerons maintenant d'élucider davantage cette contradiction en confrontant les propos de Mokeddem, ceux exprimés en épigraphe et ceux déclarés en dédicace. Cette dernière, synonyme de présence en termes d'hommage comme l'explique nettement Genette : « *Le nom dédicace désigne deux pratiques évidemment parentes, mais qu'il importe de distinguer. Toutes deux consistent à faire hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre* »³

Effectivement, Malika Mokeddem dédie son roman à un groupe de personnes comme suit :

¹ Gérard Genette, *Seuils, Op. Cit.*, p. 129

² *Ibid*

³ *Ibid*, p.120

« Pour ma tribu préférée :
Julienne, Marjorie et Jérémie Brabet
Lina, Alice et Vincent Steinebach
Raymonde et Joseph Adonajlo
Phyllis, Harvey, Hilary et Matisse Baumann »

Ce groupe se subdivise en quatre ensembles de famille apparemment. Nous voudrions signaler, qu'à lire les noms et prénoms des personnes auxquels elle fait hommage, nous constatons qu'ils sont tous à consonances occidentales. D'où notre étonnement quant à la première expression qu'elle leur réserve : « *Pour ma tribu préférée* » qui, à notre avis, efface toute trace d'hésitation, d'incertitude ou de l'entre-deux visible en exergue.

Nous nous appuyons sur les propos de Vincent Colonna pour mettre en évidence l'importance de la dédicace comme élément référentiel en relation avec le vécu de l'auteure, ce qui va nous permettre d'en analyser le contenu qui s'avère contradictoire à celui de l'épigraphe, et qui tous les deux émanent de la même personne. A propos de cet élément paratextuel, Vincent Colonna déclare : « *La dédicace : on ne pense à elle guère pour l'exposition d'un registre de lecture. C'est pourtant un support qui, dans son régime moderne, permet une détermination à la fois sobre et frappante* »¹.

Comme nous venons de le mentionner, l'auteure a commencé par une épigraphe disant une appartenance à deux rives. Nous nous demandons s'il s'agissait d'une manière de se faire suivre dans sa réflexion, par le lecteur. Se déclarant, d'abord adepte de l'entre-deux à part égale dans le texte choisi comme épigraphe, puis manifestant, explicitement, une appartenance en renforçant sa dédicace par l'épithète « préférée », qui, en dépit de la présence de « tribu » qu'il qualifie, et qui appelle une spécificité à des origines premières de Mokeddem, à savoir le nomadisme ne peut passer inaperçu. Elle nous introduit ainsi, de plain-pied dans une préférence d'une tribu, celle de l'ailleurs. Et contrairement à ce qu'elle a déclaré dans son interview avec Yolande Aline Helm, elle finit par « se scinder » d'une rive en lui préférant l'Autre...

De part sa mise en forme, nous constatons enfin que le texte de la dédicace remet en question l'entre-deux, l'espace de l'isthme qu'elle a réclamé haut et fort en exergue, à travers les vers d'Adonis, comme nous l'avons souligné préalablement.

¹ Vincent Colonna, *La poétique du roman*, Paris, Sedes, 1999, p.14

IV.2.2 L'écriture d'un malaise identitaire

L'écriture de l'identité n'est certes pas un acte récent car elle a toujours suscité l'intérêt des auteurs maghrébins depuis bien longtemps. Les algériens ont également fait acte de discours à des degrés variables à propos de ce thème avant, au cours et après la période coloniale, partant de sa revendication, à sa recherche, puis allant jusqu'à sa remise en question. Cependant, le thème persiste à se faire dire dans des contextes nouveaux suite à l'évolution des mentalités et le désir incessant d'une époque ouverte sur tous les dialogues qui font appel à l'autre, d'où une écriture autre d'une identité moins tribale, donc plus accueillante. Une identité qui se veut spécifique par un ensemble appartenances.

Dans *N'zid*, justement, Mokeddem repense la composition de l'identité dans ses rapports avec l'Autre. Elle exprime le déchirement entre deux cultures condamnées à cohabiter ensemble chez les êtres frontaliers. Adhérant à une identité culturelle qui est « *une identité questionnante, où la relation à l'autre détermine l'être sans le figer d'un point tyrannique. C'est ce qu'on voit partout dans le monde : chacun veut se nommer soi-même* »¹

En effet, à l'ère de la mondialisation, la conception « tribale » de l'identité, l'identité camisole, celle qui enferme l'individu dans une seule appartenance s'affaïsse au profit d'une identité dont plusieurs facteurs contribuent à sa construction. Ce n'est nullement, uniquement les indices attestant sur un document officiel que son porteur est Untel.

« L'identité de chaque personne est constituée d'une foule d'éléments qui ne se limitent évidemment pas à ceux qui figurent sur les registres officiels. Il y a, bien sûr, pour la grande majorité des gens, l'appartenance à une tradition religieuse; à une nationalité, parfois deux; à un groupe ethnique ou linguistique; à une famille plus ou moins élargie ; à une profession ; à une institution ; à un certain milieu social... »².

En effet, *N'zid* serait une réflexion qui se réclame de l'identité qui plaide pour le métissage culturel, concept contemporain qui meuble l'actualité d'une certaine littérature migrante, constitue une matrice incontournable d'une écriture qui cherchent à exprimer, à extérioriser le malaise identitaire. Cette épidémie qui s'est propagée entre un « ici » et un

¹ Edouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p.283

² Amin Maalouf, *Op. Cit.*, pp. 16-17

« ailleurs », touchant tous ceux qui vivent l'exil, que ce soit par choix délibéré ou conséquence d'un fait accompli.

N'zid reflète cette somme d'appartenances que porte une identité que nous entreprenons de révéler à travers une constante repérable chez les personnages dont Mokeddem a dessinés un profil qui répond à l'identité plurielle. Sachant que dans tous les cas, l'identité est principalement structurée autours de concepts comme la stabilité, la permanence, la totalité et, à un moindre degré, la singularisation. Nous en étudierons aussi, à ce propos le titre à conception mixte.

IV.2.2.1 *N'zid* : un titre carrefour

Mokeddem a publié cinq romans avant *N'zid*. Dans ce dernier, elle opte pour une exclusivité, celle d'opter pour un titre à consonance arabe, d'où sa manière de proclamer un renouveau dans sa pratique d'écriture.

Sachant que le premier titre que l'auteure avait prévu à son roman était «*Une Guinness à Galway*»¹. Expression qui figure une fois dans le texte dans les propos de Loïc commentant un dessin de Nora et faisant éloge à son amnésie qui l'inquiète de plus en plus. :

« [...], cette amnésie est peut-être un électrochoc salutaire. Tu vas te refaire avec lucidité et dessiner de superbes albums où l'Algérie, l'Irlande et la France auront des figures humaines. Pas des masques de monstres...Tu pourrais emmener une héroïne boire une Guinness à Galway et manger un couscous à Oran». (p.116).

L'auteure visait peut-être sa propre personne qui bat le record de l'errance par son nomadisme perpétuel au sein de son autre désert. Cas, également de son personnage Nora qui bat le record du périple maritime détenu par Ulysse ; elle, qui choisit le non-retour. Elle qui opte pour le « *Je continue* » de son Odyssée.

Cependant, le titre définitif *N'zid* semble dissimuler dans les propos de Loïc. Dans « te refaire », s'inscrit la deuxième acception de ce titre « Je nais », car le verbe naître

¹ Yolande Aline Halem, « La Méditerranée, espace transculturel, dans *N'Zid* de Malika Mokeddem », in <http://www.peuplesmonde.com/spip.php?article16> (article écrit 22 décembre 2003)

conjugué au présent de l'indicatif ne peut exprimer l'action faite par « je » au moment même. L'expression est beaucoup plus admissible quand on exprime sa propre naissance dans le « se refaire », par exemple, naître de nouveau suite à un changement par rapport, à un état précédent, vers un état prospère meilleur.

Le problème de la langue demeure omniprésent dans les textes algériens d'expression française. L'image de l'auteure exilée portant une identité -ou porté par- une nouvelle identité trouve tout de même dans cet espace étranger, un terrain propice pour s'exprimer, exprimer sa pensée tout en greffant cette autre identité des aspects de la culture du pays d'origine. Il éprouve un besoin intense de retrouver les valeurs égarées : modes de vie et traditions dans lesquels il était élevé.

Ce terme auquel, l'auteure consacre une note de bas de page (page 30). Xénisme volontaire que la littérature francophone adopte dans les textes contemporains, synonyme de littérature hybride, métissée, mais porteuse en filigrane de la langue première de l'auteur. Le titre ainsi conçu, exprime une réaction par rapport à l'écriture en langue française, par adhésion à « *une esthétique de l'écart afin d'échapper au poids du français normatif ; à l'hégémonie linguistique de la France* »¹. Mokeddem se donne la liberté de combiner dans une translittération, harmonieuse, une graphie française à une sonorité arabe. Un titre qui lui aussi s'inscrit dans un isthme. Un entre-deux linguistique qui accroche le lecteur, algérien ou étranger, et le séduit par sa forme et sa sonorité, d'où la confirmation des deux fonctions, conative et poétique que le titre assume pleinement. Par contre, il est loin d'être cet élément paratextuel doté d'une fonction référentielle, qui résume, assume et oriente la lecture à faire du texte. Parce qu'en ces termes, *N'zid* voile les possibilités de lecture par sa consonance étrangère à la langue française, puis par l'absence d'une éventuelle connivence avec l'Ulysse-femme dont parle la quatrième de couverture.

N'zid, dans sa forme et son contenu, ainsi que sa présence au seuil d'un roman écrit en langue française revendique le « Moi » arabe de l'auteure dans un double mouvement de réappropriation et d'affirmation. « *Chargé idéologiquement et culturellement, ce titre contient des enjeux esthétiques, éthiques et ethniques qui se*

¹ Dumont Pierre, « Diversité linguistique et culturelle », Colloque Diversité culturelle et linguistique : Quelle normes pour le français ? septembre 2001, in [http:// JUAJ: eprints.aidenligne-francais-universite.auf.org/577/1/normes-francais-2001-09.pdf](http://JUAJ:eprints.aidenligne-francais-universite.auf.org/577/1/normes-francais-2001-09.pdf), consulté le 11 mars 2012

croisent dans le processus de son identification »¹. Loin d'exprimer une dualité entre deux cultures, ce titre favorise leur coprésence.

La rencontre des deux véhicules linguistiques fait du roman un espace postmoderne. Mokeddem amorce le discours littéraire d'expression française, et lui octroie les possibilités d'ouverture et d'enrichissement tout en y renversant les habitudes de lecture stéréotypées. De même, nous pourrions considérer le recours au choix de ce titre comme moyen d'auto-défense contre un danger permanent, celui du non retour qui guette les écrivains en exil, ceux qui se réclament dépositaires d'une identité double, de soi et de l'Autre. En effet, ils manifestent dans leurs écrits une forme de préférence et d'engouement envers la langue des ancêtres en l'inscrivant, dans leurs textes, côte à côte avec la langue de l'autre. L'oralité, par exemple, marque toujours sa présence, même au sein de son absence !

Ce glissement d'indices porteur de l'héritage de l'oralité se lit comme un prétexte narratif que l'auteur déploie pour une réappropriation d'un patrimoine présent /absent, errant dans une perpétuelle, ou plutôt quête d'appartenances. De plus, au-delà de cette volonté de vouloir inscrire sa propre langue dans un roman de « graphie » française, il serait possible de lire dans une telle entreprise la suppression de la notion de hégémonie de la langue française à l'entre de la langue du pays, jadis colonisé. Le titre ainsi choisi appelle à la conjonction qui donne lieu à une (re)naissance d'une identité plurielle. Le déplacement de Nora en plein mer et mémoire s'accompagne ainsi du déplacement des langues qui s'entrecroisent et se nourrissent l'une de l'autre. Cependant, même si on admet que ce titre hybride peut entraver la communication chez des francophones ignorant l'arabe algérien, le titre fait déjà acte d'une interpellation du destinataire qui remarquera sûrement une langue qui en convoque une autre, à découvrir, à comprendre, autrement dit à connaître.

Repris maints fois dans le texte, *N'zid* et dès fois *Zid* (dans le sens de : encore), ce terme devient un leitmotiv, d'où son classement dans la catégorie des titres thématiques. Nous adoptons ici le point de vue de Gérard Genette qui explique à ce propos :

¹ Rabia Redouane, « Substrat algérien dans *N'zid* de Malika Mokeddem », in, *Francophonie* N°12, pp.149-163

« Un lieu (tardif ou non), un objet (symbolique ou non), un leitmotiv, un personnage, même central, ne sont pas à proprement parler des thèmes, mais des éléments de l'univers diégétique des œuvres qu'ils servent à intituler. Je qualifierai pourtant tous les titres ainsi évoqués de thématique, par une synecdoque généralisante qui sera, si l'on veut, un hommage à l'importance du thème dans le contenu d'une œuvre, qu'elle soit d'ordre narratif, dramatique ou discursifs »¹.

Nous confirmons ce lien leitmotiv-thème à travers la présence du vocable N'zid dans la trame narrative du texte comme catalyseur qui permet à Nora de reconstituer sa mémoire et retrouver son identité, « *somme d'appartenances* ».

IV.2.2.1.1 Le «N'zid» d'une ambivalence linguistique

Désignant l'action de naître ou continuer, la polysémie que porte le mot N'zid, reflète l'ambivalence identitaire de Nora, thème récurrent dans le roman. La protagoniste se réclame d'une identité faite d'une somme d'appartenances qui se rencontrent dans un entre-deux réconciliateur. Le parcours identitaire de Nora s'effectue en Méditerranée, lieu où existent deux isthmes, le détroit de Gibraltar et le détroit de Corinthe. Cet espace intermédiaire va au-delà de son essence géographique pour exprimer l'ambivalence de l'être de Nora. Interpellée par le son du luth qui lui parvient d'un souvenir éloigné que sa mémoire tente de saisir, elle réplique, dans son délire, à la demande du basané faisant corps avec son luth :

« - N'zid ? »

« - N'zid ? » : « *Je continue* », et aussi : « *Je nais.* » *Elle aime la sonorité de ce mot, n'zid. Elle aime l'ambivalence qui l'inscrit entre commencement et poursuite. Elle aime cette dissonance, essence même de son identité. N'zid, elle aime la voix qui la reconnaît de cette langue, elle qui croyait que son physique n'était de nulle part* ». (pp. 160-161)

Tout comme dans « commencement » et « poursuite », l'écho de la double résonance du mot n'zid en arabe s'accroît par sa fonction anaphorique qui rappelle à Nora une de ses appartenances. Celle qui relève de la langue arabe, celle dans laquelle elle se reconnaît, s'y rattache et veut toujours poursuivre d'y appartenir. Une autre appartenance, la langue française, lui donne commencement par la naissance ou plutôt la re-naissance par le verbe qu'elle tient de cette autre langue. N'zid devient l'essence de son identité mouvante.

¹ Gérard Genette, *Seuils, Op. Cit.*, p.78

IV.2.2.1.2 Le «N'zid» d'une identité musicale multiple

N'zid est le nom que Jamil donne à son album. Son luth porte l'âme du désert et soupire des morceaux qui disent peines, tourments et angoisses de l'être comme du ceux pays. « *Ce sont ces compositions de jeunesse où la souffrance atteint puissance et maturité avec raffinement que Jamil a regroupées sous le titre générique de "N'zid"* ». (p. 204)

Le luth, « *personnification de la parole [...] reflet de l'harmonie cosmique* »¹, incarne à travers les morceaux que Nora décide de publier, une parole qui va continuer de dire la beauté de la vie qui émerge au-delà de la mort de Jamil. Ses mélodies qui continueront à ressusciter l'identité des ancêtres nomades. Mélodies qui fixent une mémoire intarissable de l'oralité, et qui vont continuer de dire l'espoir d'un pays qui résiste, qui ne meurt pas. Le luth d'une identité voyageuse depuis ses sources indo-persanes, passant par l'Espagne de Cordoue atterrit chez le protecteur de Jamil, Sallah. En garant des traditions des nomades, il lui lègue le luth objet et le luth mémoire du désert : « *Regarde. Il est à toi. Prends en soin, il appartenait à mon grand-père, qui lui-même le tenait de son maître, l'illustre Hammadou. Il paraît qu'il est andalou. Il a fait le voyage de la mer, celui de plusieurs vies pour venir jusqu'ici, dans cet endroit perdu du désert* ». (p. 202). Jamil, même après sa disparition, aura droit comme son luth à plusieurs vies ; en dépositaire sacré d'une tradition musicale unissant un riche et ancien creuset artistique qui reflète son identité en termes de somme d'appartenances, celles des Arabes, des Persans, des Turcs et des Indiens. Le luth, comme Nora, se ressource de N'zid continuent leurs traversées d'un espace à un autre et renaissent dans une identité multiple.

La traversée identitaire de Nora commence par une volonté déterminée d'une quête de soi. Cette quête de soi commence par le "être soi" qui consiste à se voir différent de l'autre. c'est d'abord la quête de ne pas être l'autre. L'identité est une construction. Et l'idée de la construction identitaire passe nécessairement par l'autre, c'est ainsi que le romane se termine par un « je continue » vers la quête d'autres horizons. La mort de Jamil n'éteint pas en elle l'amour de l'art qu'elle décide de faire renaître par une pérennisation qui va ressusciter le luth du musicien et l'âme du désert dans des contrées ailleurs.

¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. Cit.*, p. 632

IV.2.2.2 L'isthme identitaire chez les personnages

Le dualisme entre l'ici et l'ailleurs dans un entre-deux vital et douloureux à la fois, est observable chez tous les personnages que Mokeddem choisit dans *N'zid*. L'ambivalence identitaire que sous-tend le texte de Mokeddem continue à se préciser par le truchement de cette constante apparente qui se résume dans leurs appartenances à deux espaces. L'identité, somme d'un ensemble d'appartenances, de ces derniers s'avère un isthme qui condamne ces « êtres frontaliers » à porter une identité multiple, à demeurer à la frontière de deux espaces géographiques, culturels et linguistiques ; espaces qui les abritent et les déchirent.

Nous allons convoquer à ce niveau, cette caractéristique commune chez les personnages de *N'zid* qui reflètent le thème majeur du roman et le signe depuis l'épigraphe, celui de l'isthme identitaire, lieu des deux rives qui les façonnent tout en les condamnant à une perpétuelle mouvance d'une identité à maintes appartenances.

IV.2.2.2.1 Nora ou l'onomastique mouvante

Dans les premières lignes du roman, Nora dont le nom n'est pas encore attribué, est une jeune femme célibataire frappée par une amnésie qui a effacé tous ses repères identitaires. N'ayant en face d'elle que l'immensité de la Méditerranée qui l'étreint dans son extrême solitude.

Dans une tentative de recherche de qui elle est, elle se lance dans des suggestions qu'elle se propose à elle-même :

« Elle continue à fixer la carte. Mais si elle devait, si elle pouvait se donner un pays, lequel choisirait-t-elle ? [...]. L'Algérie ? L'Égypte ? Israël ? Elle stoppe là l'énoncé des noms de pays et tressaille. Pourquoi cette question se dérobe-t-elle ? Parce que à priori elle ne suppose pas, ne supporte jamais de choix ? Elle pense à l'ambiguïté avec laquelle se débrouille tous ceux qui portent en eux plusieurs terres écartelées » (p.22).

Nous constatons d'ores et déjà que cet extrait évoque l'isthme identitaire par une détermination, consolidée par le terme « à priori », d'afficher cette volonté de se revendiquer d'un lieu pluriel. Parce qu'elle ne peut envisager son existence au sein d'un choix définitif, donc réducteur. Une manière pour Mokeddem de se proclamer de sa lignée

qui, depuis des millénaires, rejettent intensément la sédentarité comme le confirme elle-même : « *Toutes ses tribus nomades ne se reconnaissent pas de frontières, d'appartenance réellement à un pays* »¹. Rapportant une expression de sa grand-mère, « *Il n'y a que les palmiers qui ont des racines. Nous, nous sommes nomades. Nous avons une mémoire est des jambes pour marcher* »². Adhérant aux propos de sa grand-mère, elle exhorte par la suite pleinement son plaidoyer pour une mobilité sans limites : « *J'en fais ma devise* »³.

Dans cette déclaration latente que couve l'extrait ci-dessous, elle soulève en même temps le dilemme qui en découle chez ces « *êtres frontaliers* » qui ne peuvent pas ou ne veulent pas quitter leurs entre-deux. Le terme « *écartelées* » est fort expressif quant à la douleur physique qu'il signifie. Cette douleur devient encore plus considérable lorsqu'elle réside dans la psyché de l'être. Ainsi Mokeddem se sert de ces moments d'interrogation de Nora afin d'exprimer la nécessité et la difficulté d'une situation qu'elle a vécue et vit toujours. En effet, en s'appuyant sur la démarche de transposition de parole de la première à la troisième personne du singulier souligné par Goldstein qui énonce que :

« Le narrateur-protagoniste peut également décrire son expérience en se cachant derrière l'anonymat de la troisième personne, ce qui lui permet de donner à la présentation des faits une forme plus objective et de prendre du recul par rapport à l'action dans laquelle se trouve lui-même impliqué. »⁴

Nous en confirmons cette stratégie d'écriture autobiographique chez l'auteure parce qu'en dépit du pronom personnelle, «elle» à travers lequel s'annonce le texte, Mokeddem exprime son désarroi identitaire identique à celui de Nora en employant la troisième personne au lieu du «je» afin de s'écrire dans une certaine distanciation qui brouille tout en séduisant le lecteur.

Après ce premier profil identitaire de l'héroïne de *N'zid*, la mobilité onomastique de celle qui est nommée « Elle » dans le roman apparaît lorsque « elle » trouve un passeport en fouillant dans son bateau. Une identité s'annonce. Ce faux passeport au nom de Myriam Dors la laisse perplexe devant ce nom qui accompagne sa photo parce que

¹ Malika Mokeddem, *Le Maghreb Littéraire*, Toronto, VIII, 15, pp.80-100, 1999, interview accordée à Helm Yollande

² *Ibid*

³ *Ibid*

⁴ Jean-Pierre Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, éd. J.Duculot, Gembloux, 1985, p.36

« [...] le prénom ne lui évoque rien. Il est comme un passe. Il pourrait lui ouvrir n'importe laquelle des identités des deux rives » (p.16). Effectivement, d'origine hébraïque, dans le nom Myriam, tant de pays, tant de religions peuvent se rencontrer et le partager. (Ajouter peut être lien langue isthme 16

Une deuxième identité en termes du nom Ghoula succède à celui de Myriam Dors. Nom avec lequel l'héroïne a choisi pour se présenter à Loïc. Un nom qu'elle déterre de ses souvenirs d'enfance. « *Ghoula. Un surnom d'enfance. En arabe, ça signifie « ogresse ». Je l'ai d'abord adopté pour la peinture, puis il a remplacé mes nom et prénom* ». (p.49). L'amnésique qui jusque là se fouillait dans les bribes de sa mémoire un indice de son identité, affirme sans hésitation qu'elle s'appelle Ghoula. Mokeddem fait camper l'imaginaire ancestral dans son texte et « *Une voix court dans ma tête. Me raconte [...] une voix sans timbre. Pas la mienne. Elle vient de loin* » (p.85). Elle se rappelle avoir été nommée ainsi par sa mère adoptive Zana. Ghoula est l'emblème des racines qui demeurent présentes et solides même si on se réclame d'une identité plurielle. La part des origines au sein d'une identité multiple perpétue les racines personnelles et les racines territoriales.

L'ogresse quitte son territoire ancestral et reprend ses déambulations nominatives. Elle devient Eva Polos. Avant de retrouver son identité définitive, elle s'invente le nom d'Eva Poulos lorsque le médecin lui a demandé ses coordonnées. Identité grâce à laquelle « Elle » s'est réapproprié le « Je » qui a surgi suite à un contact avec l'autre (le médecin). La connaissance de soi passe donc par l'Autre.

De ce contact, elle se découvre à travers un « je » qui commence à s'auto-crée une identité à plusieurs appartenances. « *Je suis Eva...Eva Polos. Eva Poulos ! Mes parents étaient grecs... étaient ? Père copte, mère juive. Je suis née à Paris. Une franco-gréco-judéo-chrétiéno-arabo-athée pur jus. Eva poulos* ». (p.64). L'isthme identitaire est parfaitement visible dans cet extrait. Mokeddem, par la mise en jeu d'un « je » qui commence à avoir sa place dans le récit, le présente sous forme d'un « archi-je » qui reflète pertinemment une somme d'appartenances, un brassage de lieux, de religions, de cultures et de communautés aussi variées que disparates. Eva représente ainsi le prototype d'une nouvelle approche du concept de l'identité que Amin Maalouf envisage comme

« Une identité qui serait perçue comme la somme de toutes nos appartenances, et au sein de laquelle l'appartenance à la communauté humaine prendrait de plus en plus d'importance, jusqu'à devenir un jour l'appartenance principale, sans pour autant effacer nos multiples appartenances particulières »¹.

Le discours de Maalouf à propos de l'identité plurielle paraît soutenu pleinement par l'auteure qui le restitue à travers Eva. Une identité hybride qu'elle conçoit libérée de toute forme réductrice, au point de devenir fanatique, rejetant l'apport de l'Altérité et n'admettant comme membre de « sa tribu » que le porteur d'une unique et même appartenance. Nous dirons même que Mokeddem, en tant que créatrice et conceptrice d'un imaginaire littéraire, répond au propos d'Edouard Glissant à ce propos : « *Nous ne changerons rien à la situation des peuples du monde si nous ne changeons pas cet imaginaire, si nous ne changeons pas l'idée que l'identité doit être une racine unique, fixe et intolérante* »².

Vers la fin du roman, grâce aux informations de la mère adoptive Zana et l'aide de son ami Loïc, Nora se découvre dans une troisième identité, la véritable : Nora Carson ; née de père Irlandais et de mère Algérienne. Se situant déjà dans cet isthme identitaire que nous avons relevé chez « Elle », chez Myriam et chez Eva.

Le prénom et le nom patronymique indices identitaires premiers, présentent deux consonances de deux langues différentes relevant de deux origines métissées. Nora est ainsi le produit de deux univers qui ne peut être que synonyme de richesses, de prospérité et d'imagination double. Elle porte en elle deux univers qui lui octroient la possibilité d'en créer un troisième et qui sera le sien comme l'illustre si bien Dib en expliquant,

« [...] qu'un enfant issue d'un couple mixte, aura, lui, deux mondes où s'ébattre et rêver. Mondes auxquels cet enfant enjointra un troisième, de sa création, composé de l'un et de l'autre, reçus en partage à la naissance. Un monde qu'il possèdera en jouissance particulière avec celui propre à la mère et celui propre au père, et où son imagination se donnera libre carrière et dont il sera le prince »³.

¹ Amin Maalouf, *Op. Cit.*, p. 115

² Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p.66

³ Mohammed Dib, *Simorgh*, Paris, Albin Michel, 2003, p.215

IV.2.2.2.2 L'isthme fatal de Jamil

Jamil ou la beauté de l'art confisqué dans l'Algérie des années 90 qui est. Enfant du désert, virtuose du luth s'est trouvé contraint de quitter sa patrie suite aux risques que lui et toute la « tribu artistique » courraient tous les jours. Voyant sa carrière musicale entravée et une interdiction de ses concerts perdurer, il passe à l'autre rive fuyant l'enfermement et l'intolérance des adeptes d'une identité meurtrière, celle qui réduit l'être humain à une seule appartenance : la religion, celle qui a façonné des tueurs.

Jamil a choisi comme autre rive la ville de Cadaquès située dans la frontière franco-espagnole pour déployer son art. Ville qui symbolise l'art par excellence ; ville où se trouve la maison du peintre Salvador Dali. Et non pas la France comme est le cas de tous les artistes et les intellectuels considérés comme première cible des extrémistes. Dans cette contrée,

« [...] Jamil trouve refuge contre les lamentos, les amalgames ou la vindicte que déchaîne son pays. C'est là qu'il vient se décharger de l'exaspération qui l'enferme en France, et faire parler son luth, seul face à la mer. Sa colère tourne dans la maison dans le bruit de la mer et entête Nora : « Paris m'épuise plus qu'Alger. Même les rencontres littéraires ou artistiques tournent, au bout de trois paroles, en pseudos-débats politiques. Affronter pendant des années les mêmes clichés sur l'Algérie... Un ghetto violent. Nos créations ne sont que des prétextes aux élucubrations ou vociférations sur le pays. C'est la meilleure façon de continuer à nous nier. La gauche s'encouscousse et réclame encore et encore nos peurs de l'Islam... Seulement Allah est grand. Sinon, gare au seuil de la tolérance. Mais on nous somme de nous exécuter dans une « langue blanche » ou avec une musique formatée, juste assez v.o. pour la larme de nostalgie ou l'émoi de l'exotisme. On nous voudrait post-colonisés iridiés, déposés au pavillon Jules-Ferry, au centre de la cacophonie sur la francophonie. Ici comme là-bas, il nous faut encore résister, rester déviants. Intégristes de tout poil ou plume... Qu'on me lâche l'ADN, la mélanine et l'envie. Je n'en peux plus du diktat des petits marquis. Les ailleurs, les langues étrangères me reposent, me rendent à moi-même par une réelle écoute de ma musique, de mon errance ». (p.195)

De même qu'il ait fuit l'Algérie, Jamil quitte la France qui, elle aussi, l'a accueilli avec une autre forme de fanatisme : le racisme. Son entre-deux est loin d'être un salut. Il finit par tomber sous les balles de ses frères.

La situation de l'entre-deux dans laquelle Mokeddem inscrit le jeune artiste dans *N'zid*, révèle son discours accusateur et témoin. Témoin du phénomène migratoire des intellectuels algériens forcés de quitter le pays où l'art n'a plus de place ni de vie. Elle dénonce également d'un ton acerbe le racisme et le rejet qu'on leur a réservés en France.

Le sort réservé à l'intelligentsia algérienne lors des années 90 est incarné par la fin tragique de Jamil. A l'image ou limaj (anagramme de Jamil), Mokeddem dresse un constat douloureux de l'Algérie et exprime le paradoxe de cette période. D'une part, le péril de toute vie artistique sous les menaces quotidiennes des intégristes, et d'autre part, à cette belle réaction aux violences vécues qui a conduit plusieurs artistes, les écrivains surtout, à prendre le chemin de l'exil prolifique. Mokeddem à l'image d'autres auteurs algériens ont opté pour une écriture subversive, exprimant l'ultime droit à la différence. De plus, des représailles subies, naît une écriture affranchie qui nargue un enfermement idéologique longtemps dominant.

IV.2.2.2.3 L'isthme douloureux de Aïcha et de Zana

Aïcha la mère de Nora est aussi un être de l'entre-deux. En choisissant comme mari Samuel Carson l'Irlandais. Militante et indocile, elle quitte l'Algérie dans le tumulte de la guerre coloniale. Sa fuite et son mariage avec un étranger furent un délit qu'elle porte jusqu'à la fin de ses jours. Une fois rentrée après l'indépendance, elle subit la punition qu'aucune femme ne pourrait supporter. Séparée de sa fille et de son mari, Aïcha fut condamnée à la séquestration pour avoir transgressé la tradition de sa société. Après trente cinq ans de mutisme absolue, Aïcha meurt dans son extrême solitude.

« Aïcha. Tempérament de guerrière. Fragilité et fureur de ceux qui n'ont pas les moyens de leurs aspirations. Fuite de l'Algérie, de la tyrannie des parents, plus terrible encore que leur dénuement. En 52, les femmes ne pouvaient pas se sauver.[...] Paris, c'est d'abord la misère d'une extrême solitude. C'est le temps libre à la culpabilité qui ligote un sentiment de délivrance mort-né... on ne sort pas indemne de la morale d'une tribu. Aussi étouffante qu'elle soit. Puis, un printemps en enfer, la rencontre avec Samuel Carson. La passion. La naissance non désirée de Nora. Ensuite, Aïcha découvre le militantisme. [...]. Et toujours l'esclavage, la misogynie. Patriotisme démunie. Même le combat pour la liberté se fait dans l'humiliation. La voix du ténor Samuel Carson surplombe les autres et tonne:- Elle est belle, Aïcha, très belle. Déchirée et digne malgré les insultes. Ils lui en

veulent tous, ces rustres, de vivre avec un étranger. C'était interdit par la révolution ! » (pp.139-140)

Zana, mère adoptive de Nora, elle aussi, a vécu son enfer qui l'a projetée malgré elle dans un entre-deux. Son dilemme est d'avoir subi les conséquences d'un choix que son mari, a fait en optant pour le clan des harkis. Zana a un pas en Algérie et un pas en France, et endosse le mépris et le rejet des deux pays simultanément.

« -Moi, j'ai jamais voulu quitter l'Algérie. On m'a kidnappée. Quand les harkis ont commencé à partir, j'ai dit à mon mari : Moi, je reste ici avec mes enfants. J'ai pas d'autres pays, moi. , Y m'a dit : D'accord, d'accord. Alors, viens à la caserne pour signer comme quoi tu pars pas. " Il avait déjà tout machiné. Je suis partie et j'ai signé comme un âne qui sait pas lire. Quand je suis sortie du bureau, y avait un camion avec d'autres femmes dedans. On m'a poussée : " Allez, allez, montez, montez, vite. O Vite, c'était direct le bateau. J'ai pleuré. J'ai dit non, non ! on m'a encore poussée comme un âne dans le troupeau. Quand j'ai quitté la maison, le mari, lui, il a ramassé les enfants et les bijoux. C'est tout. Ils étaient tous là, dans le bateau. Alors j'ai compris que c'était la fin. » (pp.143-144)

L'isthme de Aïcha et de Zana les a condamnées à subir longtemps les séquelles d'oppressions et de violences incommensurables. Dans les deux rives de leurs existences, elles étaient considérées coupables. Violences communautaires et patriarcales appliquées aveuglément dans le pays d'origine, l'Algérie, et racisme déclaré et non abrogé dans le pays d'accueil, la France.

IV.2.2.2.5 L'isthme de la contingence de Samuel Carson

Une personne entre deux terres. C'est le cas également de Samuel Carson, le père de Nora dont le pays natal, l'Irlande fut ravagé par une extrême violence due aux conflits politico-religieux. Catholiques et Protestants s'entre-tuèrent et furent à l'origine de la famine qui s'est répandue au Nord comme au Sud. La misère obligea Samuel comme d'autres paysans irlandais à prendre le chemin de l'exil ; D'aller vivre dans un ailleurs et porter l'« ici » en soi. Le père de Nora prit une autre destination que ses compatriotes qui, eux, ont choisi les États-Unis, et se retrouva ainsi en France.

« Tu n'as pas voulu prendre la même direction que les barques cercueils. Pas l'Amérique, non. Tant qu'à fuir autant choisir une terre hors de l'anglais. L'anglais, il avait trop pris un timbre de rocailles dans ta voix. Tu n'en pouvais plus des cailloux,

dans tes yeux, dans tes oreilles et même dans tes mots... Tu es parti tout seul. Cap sur la France. » (p.148)

Mokeddem illustre à travers le déchirement de Samuel Carson l'Histoire de l'Autre pour dire son désarroi. L'auteure évoque la déterritorialisation des irlandais, victimes d'oppositions visant chacune la suprématie d'une appartenance à caractère politique ou religieuse dans un pays où « *l'identité est devenue une camisole* ». (p.162). Elle revendique encore une fois l'identité plurielle et dresse un réquisitoire contre l'identité qui se réduit à une seule appartenance, et qui ne peut être qu'une « *identité meurtrière* ».

IV.2.2.2.6 L'isthme de Jean Rolland

Une autre forme d'isthme est convoquée par Mokeddem reflétant toujours l'état d'un être appartenant à deux lieux. Elle illustre cette situation chez un personnage non algérien, Jean Rolland, un français qui se réclame de deux terres : l'Algérie sa terre d'enfance et la France la terre de ses origines.

« L'Algérie est la grande affaire de sa vie. Si Jean n'est pas né dans ce pays, celui-ci n'en demeure pas moins sa patrie. Il avait quatre ans quand ses parents se sont établis à Alger. Arraché à l'Algérie adolescent, l'Algérie ne l'a pas quitté. Il y est retourné adulte, y est vécu longtemps, occupé divers postes de responsabilité dans le monde de la culture, celui des beaux-arts surtout.[...] À Paris, il tient l'une des rares galeries privées où peuvent s'exposer les œuvres des Algériens » (p. 167)

L'entre-deux vécu par Jean Rolland est une image dans laquelle l'auteure voudrait inscrire un fait qui a marqué l'Histoire de l'Algérie durant la période de colonisation. Mokeddem s'ouvre ainsi sur l'Autre pour dire son malaise qui, dès fois, est identique au malaise de soi. Dans l'isthme de Jean Rolland, elle rappelle la destinée des pieds noirs qui, suite à la signature des accords d'Évian du 18 mars 1962, ont quitté l'Algérie sans espoir de retour. Le sentiment de rattachement à une terre qui n'est pas la leur, mais qui est demeurée en eux, a fait que chez quelques uns se maintient le cordon ombilical qui les a liés durant plusieurs années. Jean Rolland ne pouvant et ne voulant couper ce lien a opté pour un métier qui lui permet d'humer l'air de l'Algérie en France. Les œuvres algériennes qu'il exposait dans sa galerie lui faisaient parvenir l'Algérie chez-lui. Il a mené sa vie dans cet isthme, simultanément, douloureux et vital. Mokeddem accentue ainsi sa volonté de faire de son roman un hymne à l'art, creuset prolifique de toute nation. Et que c'est au sein de tous les aspects qu'englobe l'art, que se trouve l'âme d'une terre, que s'anime la vie d'un pays.

IV.3 La mer : un isthme refuge

L'œuvre naît de l'homme. *N'zid* de Malika Mokeddem en est une. Elle permet au lecteur de parcourir l'itinéraire d'une vie et d'y transcender une identité qui se meut et qui se façonne au sein d'un corps à corps auteur-mer en parfaite symbiose. L'auteure est loin de faire recours à la mer comme un simple décor pour orner son œuvre. C'est. Nous y voyons un élément qui porte des significations à valeur symbolique et à charge sémantique plus profondes.

L'objet que nous voudrions cerner, ici, est d'étudier les maintes significations que Mokeddem octroie à cette vaste étendue, parce que « *dès les premières lignes, l'eau entre en possession de tout l'espace scriptural, emprisonnant le personnage féminin dans un réseau douloureux de métaphores aquatiques qui dépossède son corps de toute sa substance vitale* »¹. La mer est donc ce microsoma autour duquel s'organise le projet d'écriture de *N'zid*, comme lieu de communion, lieu d'exil assumé, lieu de réappropriation de la mémoire et enfin, lieu qui ressuscite et perpétue le désert.

IV.3.1 La mer, « *Patrie matrice* »

Depuis le début du roman jusqu'à sa fin, les scènes se déroulent, majoritairement, dans la mer méditerranée. Ancrage référentiel choisi par l'auteure, où voix de Nora et voix de Mokeddem conversent en sourdine.

La mer dont le symbolisme rejoint celui de l'eau, a des qualités purifiantes et stimulantes. Elle contribue dans le renouvellement physique et moral de l'homme. Elle le propulse également dans le dynamisme de la vie. « *L'eau nous aide à nous sentir énergiques. Elle a une composante centrale. Elle réveille les centres nerveux. Elle a une composante morale. Elle réveille l'être à la vie énergique* »². Dans *N'zid*, c'est l'élément de la mer qui remplit l'une des ces fonction, celle du soutien moral. Sous le choc de l'agression qui l'a laissée sans mémoire, Nora subit la torture de l'oubli, ses tentatives de retrouver un brin de sa mémoire demeurent vaines. « *Elle ouvre les yeux sur le calme des eaux. D'une main lasse, elle palpe son front et dit à la mer : - Heureusement tu es là, toi* ».

¹ Beida Chikhi (dir), *Destinées voyageuses : La Patrie, la France, le Monde*, PUPS, 2006, p.101

² Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1971, p. 200

(p.18). Ainsi, dans l'extrême solitude des lieux et des êtres, Nora trouve en la mer un moyen qui apaise son hyper-inquiétude.

Ce regard de la mer qui atténue le sentiment de peur et d'incertitude dans l'être de Nora, est exprimé encore une fois dans le roman, mais avec un degré de rattachement plus intense à la mer au point de l'assimiler à un être animé. Toujours perdue dans le labyrinthe de sa mémoire effacée, Nora trouve sa seule consolation en la contemplation de la mer parce que : « *La vue de la mer l'apaise. Elle ne lui est pas seulement familière. Elle est un immense cœur au rythme duquel bat le sien. En la regardant, elle rêve encore d'elle. Elle fait partie d'elle. Patrie matrice. Flux des exils. Sang bleu entres ses terres d'exode* ». (p.25)

Dans ce flux de sentiments intenses, la mer et Nora n'en font qu'un seule être. Difficile de ne pas y lire également la gestation fœtale et la maternité prolifique : L'être de Nora est porté par la mer, qui devient identique à une mère. Gaston Bachelard soutient ce parallélisme dans lequel l'univers aquatique appelle l'amour filial : « *C'est le chant profond [...] qui a de tout temps attiré les hommes vers la mer. Ce chant profond est la voix maternelle, la voix de notre mère* »¹. Toutes les deux synonymes de vie et de régénérescence. La mer dans le texte de Mokeddem est représentée sous les pinceaux de Nora à travers tous les atouts d'une réelle mère avec « *ses dentelles de corail. Ses parures d'écailles. Ses chevelures d'algues. Ses sexes d'anémones* ». (p. 32). La narratrice crée un rapport des plus charnels entre elle et la mer en personnifiant ce lieu et en l'assimilant à la mère. Cependant, de même que cette mer est mère et patrie, l'auteure signifie ce lieu en termes d'un entre-deux qui la fait demeurer proche et lointaine des deux rives de la méditerranée. Entre-deux imposée par Aïcha, la mère de Nora qui l'a conçue enfant des deux rives.

Mokeddem traduit ainsi sa conception de la méditerranée, isthme de ses deux rives, en termes de source d'apaisement moral et d'amour maternelle. Elle certifie les propos d'Adonis énoncé en exergue de son roman, en écrivant, elle aussi, l'isthme, l'entre-deux dans tous ses états.

¹ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Op.cit.*, p. 156

IV.3.2 La mer, lieu d'un exil de (re)naissance

Dans tout exil, le moi se retrouve face à l'Autre. Deux entités qui s'affronteront toujours tout en demeurant en situation de cohabitation. D'où un entre-deux intérieur qui s'installe dans ce moi dans un mouvement de vacillement qui le déchire.

Dans un contexte étranger, tout exilé se retrouve face à une identité nouvelle qui s'impose et qui s'infiltré en lui avec une violence du déracinement. Être « au-dedans » d'un « dehors » laisse apparaître des traumatismes chez l'individu, conséquence d'une perte progressive des repères originels. Ces derniers engendrent une blessure profonde qui commence par faire les adieux au monde social et s'accommoder au monde de l'étranger, autrement dit, celui du monde individuel. La rupture avec son milieu d'origine et les modèles de sa socialisation, fait de l'exil une situation de crise provoquant un malaise identitaire. Une crise imposant un changement fatal à l'identité. Changement « *d'une telle importance qu'elle ne met pas seulement en évidence, mais en péril d'identité* »¹. Dans ce « dehors », l'exilé s'interroge sur ce qu'il est, par rapport à son passé et à cet espace différent du pays d'origine qui l'habite.

L'exil, spatial et identitaire a toujours suscité chez les écrivains maghrébins francophones un questionnement idéologique et ontologique ; ayant pour la plus part d'eux vécu leurs propres expériences migratoires. Repérables à des degrés différents, ce questionnement se manifeste dans leurs écritures à travers une quête identitaire qu'incarnent leurs personnages manifestant diverses formes d'étrangeté autour d'eux et en eux-mêmes. Cette problématique de base est marquée par l'orientation de ces écrivains vers des choix thématique clairs. Ce sentiment d'étrangeté s'associe, le plus souvent, aux thèmes du départ, du retour et de la mort.

L'exil a toujours signifié une expérience douloureuse de la nostalgie chez tout individu qui s'est retrouvé éloigné de sa patrie et des siens. Le mot grec « nostos » est défini comme « *le désir intense de revoir le pays natal éprouvé depuis toujours par tout marin expatrié ou exilé* »². L'exil est donc un déracinement et une source de malheur.

¹ Léon et Rebeca Grinberg, *Psychanalyse du migrant et de l'exilé*, traduit de l'espagnol par Mireille Nday Ba avec la collaboration de Yvelle et Claude Legrand, Lyon, Censure Ed, 1986, p.42

² Jacques Lacarriere, « Le chemin vers Ithaque », in *Le magazine littéraire*, N°427, janvier, 2004, p.36

Ulysse en est l’emblème de l’exilé qui fut condamné à errer pendant dix ans avant de réussir son retour.

A l’encontre de cette connivence tant courante à propos de l’exil, Mokeddem met en scène une héroïne qui se nourrit de son lieu d’exil, la mer qui la propulse vers des horizons meilleurs. Nous voudrions d’abord signaler que cette autre conception de l’exil est véhiculée dans le texte par Nora, personnage en état d’exil, et par un discours que l’auteure tient dans une marge d’intervention, qu’elle-même à créer dans son propre texte. Nous avons constaté que ce dernier porte des indices graphiques mêlant, séparément, les deux voix.

Dans *N’zid*, s’alterne une narration à deux niveaux d’intervention : le récit et le monologue intérieur qui se distinguent sur le plan typographique par deux caractères différents. En caractère romains dominant, le récit est interrompu çà et là par des passages en italique, qui donne la voix(e) à un monologue intérieur. Nous nous intéressons à cette technique d’écriture qui est « *un discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l’inconscient* »¹, De même, en dépit que la narration est effectuée à la troisième personne du singulier, le jeu typographique énonce le monologue intérieur à la deuxième personne du singulier, comme lieu où s’établit le Moi de l’auteure. « [...] *il est clair que dans cette littérature féminine un certain nombre de romans d’introspection sont à classer dans cette autobiographie plus ou moins appuyée ou masquée, mais à la troisième personne* »². D’où la voix de Mokeddem.

La première indication à la mer comme un lieu d’exil sauveur, figure dans un monologue intérieur qui réplique à une inquiétude vis-à-vis du sort de « *tous ceux qui portent en eux des terres écartelées* ». (p.22). La voix qui se parle à elle-même répond : « *Ils n’ont qu’aller à la mer comme toi, comme toutes les épaves. La mer est douce pour les épaves* ». (p. 22)³. La fonction du pronom « toi » comme embrayeur dans cet acte d’énonciation, et qui se trouve dans l’énoncé délimité comme monologue intérieur laisse voir voix de Mokeddem, même en brouillant les pistes au lecteur en se désignant dans son

¹ Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l’œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Messein, Paris, 1931, réédité dans, *Les Lauriers sont coupés* suivi de *Le Monologue intérieur*, éd. Carmen Licari, Roma, 1977, p. 264

² Jean Déjeux, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994, p. 71

³ Ce passage figure dans le roman en caractère italique.

roman par « Elle » puis à ce niveau en se désignant par « toi », se précise dans ce soliloque. La mer est ainsi conçue comme un refuge salutaire à ces épaves, ces êtres écartelés.

De même, la narratrice décrit Nora comme un être qui « *(Elle) se revendique de la communauté des épaves, jetées à l'eau par les confluents de l'absence et du désarroi. [...] La mer les porte sans plus rien leur demander [...] Plus de passée. Plus de terre. Même plus de leur nostalgie* ». (p.22). La mer, lieu d'exil, s'avère un lieu où l'exil qui n'est pas subi, mais assumé. Les épaves qui évoquent déchirement et brisure internes trouve en la mer un lieu accueillant, peut-être mieux que le leur, réconfortant et guérisseur du mal de la nostalgie

Dans le roman de Mokeddem, nous assistons donc, à un acte déchargement-rechargement de sens. L'exil est, pour l'auteure, porteur d'un aspect positif, celui de se redécouvrir loin de sa terre natal, de pouvoir (re)naître dans un ailleurs. A l'image de ses ancêtres, adeptes d'une mobilité en permanence, ces derniers « *disaient qu'ils devaient quitter, partir, trahir, pour pouvoir revenir, pour pouvoir aimer...* ». (p.162), Nora ne vit pas son exil comme une douleur. Sa traversée en mer, cet isthme qui sépare ses deux rives, comble pleinement ce manque car « *[...], seule la mer l'arrache au vide, car, vide magnifié, elle comble tous ses riens* ». (p.161). La mer, lieu de son exil l'épargne de l'identité camisole qui se réduit à un lieu, donc à une seule appartenance. « *gagner des ailleurs est alors une nécessité pour ne pas tout perdre. Ce que les autres appellent l'exil m'est une délivrance* ». (p.162). Cet exil admis en termes de délivrance trouve, depuis des siècles, son écho chez Plutarque qui affirme dans *De l'Exil*, que « *Tous les hommes sont exilés du Ciel, mais cela ne doit pas pour autant condamner l'homme à la nostalgie, mais au contraire, l'engager à aménager au mieux notre vie en ce monde, dans notre cité d'origine ou non* »¹.

Pour Mokeddem, l'exil est d'abord un choix d'être et une manière de vivre et de concevoir son rapport vis-à-vis d'un ailleurs.

Contrairement à l'épopée grecque, qui met en avant un héros qui aspire à une appartenance nationale et communautaire, d'où son acharnement et sa persévérance en vue

¹ François Letoublon, « Nostalgie », in *Itinéraires d'écritures. Peuples méditerranéens*, janvier-mars, N°30, 1985, p.161.

d'un retour auprès des siens, l'exil tel qu'il est envisagé par l'auteure ne se soucie pas du retour ; ou plutôt, elle n'opte que pour un seul retour : « *Je retourne à la mer. Pas pour mourir comme les saumons lorsqu'ils retrouvent enfin leur source de naissance. Pour voir, boire tous ses bleus, rêver ses garrigues, dissoudre les frontières, couvrir les lézardes des pierres et entendre l'oiseau, la feuille et le poète dans le murmure de l'eau* ». (p.193). L'exilée Mokeddémienne veut avancer, se lance dans le « Je continue » (N'zid). Mokeddem traduit pertinemment une des connotations les plus fréquentes de l'eau, donc de la mer par extension, qui est la rénovation et la re-naissance. Rénaitre depuis cette mer-isthme, en faire ses sentiers et sa patrie et de tous les êtres ses compatriotes.

Nous y voyons dans l'entreprise de l'auteure à propos du chargement-déchargement du sens de l'exil, une manière de concrétiser le projet de Maalouf, dans son essai traitant de l'identité, qui voit venir

« L'émergence d'une nouvelle approche de la notion d'identité. Une identité qui serait perçue comme la somme de toutes nos appartenances, et au sein de laquelle l'appartenance à la communauté humaine prendrait de plus en plus d'importance, jusqu'à devenir un jour l'appartenance principale, sans pour autant effacer nos multiples appartenances particulières »¹

Une des appartenances particulières est vivement évoquée par l'auteure. L'appartenance à un espace premier, le désert qu'elle n'a cessé de mettre dans un corps à corps avec la mer pour dire son exil prolifique.

IV.3.3 Mer versus désert : l'isthme de deux espaces jumeaux

Au cœur de la Méditerranée, espace frontière qui sépare deux rives qui constituent son être et son devenir, l'écriture de Mokeddem rappelle et interpelle des images du désert auquel elle donne la possibilité de cohabiter avec la vaste étendue. Son écriture reflète délibérément une vive et pacifique tension entre le désert et la mer : « *La mer lutte contre le désert qui s'avance. Le corps à corps du sable et de l'eau finit par pétrifier la houle* ». (p. 98)

Dans *N'zid*, Mokeddem opte, certes pour un nouvel espace qu'elle a apprivoisé par son écriture, cela n'omet pas que cet espace rencontre et se fusionne avec l'espace de ses

¹ Amin Maalouf, *Op. Cit.*, p. 115

origines qui a abrité la trame de ses œuvres antérieures. Cette présence du désert est omniprésente dans le texte à travers des éléments qui lui sont propres.

La croix du Sud en est un élément qui fait appel directement à cet espace. Les premiers gestes de Nora, que l'amnésie fait sombrer dans une extrême ambiguïté, furent d'aller inconsciemment vers cet objet. L'auteur nomme et interpelle explicitement ses aïeux : « *Au fond du sac, une croix du Sud en argent massif touareg et montée en pendentif sur un fin ruban noir. La croix du Sud lui remplit la main, lourde, indéchiffrable. Elle pose l'autre main sur elle et ferme les paupières* ». (p.14)

Objet très significatif que Mokeddem greffe dans son texte afin d'y perpétuer ses origines nomades, parce que la croix du Sud, à l'encontre de la croix qui indique aussi les directions spatiales, est singulièrement composée d'une branche un peu plus longue, celle qui oriente vers le pôle Sud. Elle est aussi un symbole rattaché aux tribus touaregs. D'où un signe d'appartenance issu du désert qui se voit évoqué en plein mer.

Le désert porte dans l'écriture de Mokeddem une charge cosmique et métaphysique, où l'auteur s'y identifie et retrouve une période de sa vie ; une enfance et une adolescence parmi les siens, les nomades. Elle le maintient, comme c'est le cas dans toute son œuvre, comme un topos identitaire, une appartenance réelle qui fait surface dans son imaginaire. Matrice d'écriture et matrice à charge symbolique, « *un des traits essentiels du désert sur le plan de la création littéraire, c'est qu'il constitue le lieu identitaire de l'écrivaine* »¹.

En dépit de l'archi-espace, la mer, dans lequel sont ancrés son personnage principal et son intrigue de *N'zid*, ces (ses) deux lieux, différents et communs, sont assimilés par l'auteure qui les recrée au sein d'une image scripturale allant de l'un vers l'autre, ou passant par la mer pour dire le désert : « *La tempête s'est muée en vent de sable. La mer s'est coagulée en désert* ». (p.66). Le désert continue à s'installer dans le texte de Mokeddem dont les sensations naissent de la présence de son espace jumeau, la mer. C'est Jamil qui retrouve cette fois-ci son désert dans le ressac de la mer : « *Maintenant, le ressac de la mer le ramène au désert. bercé par la mer, il retrouve ses espaces, recompose toutes leurs sonorités, leurs sensualités. Maintenant, la mer est son autre désert* ». (p.163).

¹ Nadjib Redouane, Benyoune- Szmidi Yvette, Robert Elbaz (dirs), « A la rencontre de Malika Mokeddem », in : *Malika Mokeddem*, Paris, L'Harmattan, coll, Autour des écrivains maghrébins, pp.17-39.

Expatrié malgré lui de son désert, Jamil trouve sa consolation face à la mer qui comble sa nostalgie et guérit son mal d'exil. Apprivoisée, la mer lui offre un bien être métaphysique semblable à celui du désert. De plus, c'est la musique de son luth qui reconstruit les passerelles liant les deux espaces. « *Il a rendu l'autre bord de la mer concret, désirable. Un jour, elle pourra peut-être y accoster. Elle l'aborde déjà par la volupté du luth, par la langue flamboyante du désert, espace jumeau de la mer* ». (p.164). C'est la mer, encore une fois, qui déclenche le désir de retrouver son lieu d'origine. Les distances n'existent plus, mer et désert deviennent deux espaces à image identique.

Dans son extrême absence, le désert devient omniprésent : « *Nora écoute le grondement de la mer. Elle entend le vent du sable* ». (p.200). En effet, c'est l'espace mer qui éveille en Nora les sensations les plus fortes et qui rendent le désert tangible. « *Nora offre son visage à la fureur de la mer avec bonheur. Tous les nomades connaissent cette ivresse, tendue entre joie et douleur, entre deux aspirations divergentes : la disparition et la renaissance* ». (p.188) . Nora s'assimile aux hommes bleus de sa tribu qui, eux aussi, marchent, se déplacent, s'éloignent et disparaissent. Mais ils finissent toujours par revenir, revenir autres ; nourris et enrichis d'expériences de richesses de l'Autre.

Dans ce rapprochement que fait Mokeddem entre la mer et le désert, elle exprime sa propre perception du monde, perception moderne qui réfute tout enfermement dans un espace unique. Par delà, se définit l'identité de Nora, et par extension l'identité de l'auteure. Identité sans frontière, somme d'échanges, d'expériences et des lieux d'appartenance.

En effet, Mokeddem envisage la coprésence des deux espaces à l'épreuve de l'altérité conçue comme une expérience de la rencontre, du métissage et de la rencontre. Ce qui souscrit une meilleure connaissance de soi et de l'Autre ou même une découverte de soi à travers l'Autre.

IV.3.4 L'imaginaire de l'eau et de la pierre : L'isthme acte final

La mer continue à être la nourricière de Nora. Elle devient sa Muse qui l'inspire à dessiner un univers imaginaire qui ne va pas tarder à la faire accoster au bord de la réalité qu'elle recherchait.

En effet, deux éléments sont à voir comme déclencheurs de la reconstruction de la mémoire de Nora. Deux éléments ancrés dans le patrimoine culturel, rappelant succinctement le désert : Les résonances du luth qui reviennent par-à-coups chatouiller la mémoire de Nora, accompagnées d'une voix masculine lui demandant « *N'zid ?* » et l'expression « *Hagitec-magitec* » qui sillonne sa tête. Ces derniers font émerger des toiles en plein mobilité maritime. Cet acte provoque également de vives émotions chez Nora, et convoque ou reconstruit progressivement un passé oublié. Le retour et la découverte de soi se font concrétisés par l'intermédiaire de ces deux symboles du patrimoine culturel.

Cependant la problématique de l'isthme identitaire refait surface au fur et à mesure que les mouvements du crayon de Nora rendent possible la redécouverte de sa mémoire. « *Les pinceaux poursuivent leur odyssée. Ils mélangent mer et désert, racontent l'onde et la dune, l'écume des lames et les rimes de l'erg, la gomme des brumes et les mirages du reg quand la lumière les a bus jusqu'au tannin* ». (p.98). Les toiles réalisées par Nora reproduisent encore une fois l'entre-deux, les dessins reflètent les deux rives, et traduisent ce « elle bascule », déclarée depuis l'incipit, entre un ici et un ailleurs. En effet, dans un brassage de métaphores, Mokeddem fusionne le monde de l'univers aquatique à celui de la pierre. Elle donne à l'oursin l'allure qui appelle et rappelle le désert. Du coup, c'est « *un chardon* », « *un sédentaire [...] vissé à son rocher, au milieu d'une tribu hérissée* » (p.34). Les poissons migrateurs deviennent à leur tour « *des nomades des surfaces et des profondeurs* » (p.35). Les lieux se confondent et l'on assiste au passage subtil de la mer au désert « *La tempête s'est muée en vent de sable. La mer s'est coagulée en désert* » (p.66)

La faune et la flore du désert vient, ainsi bousculer l'espace maritime. Le désert concrètement absent du champ de vision de Nora naît de la pointe de ses crayons et occupe l'espace autre, la mer, pour dire l'isthme qui la hante intensément.

Mais, le sédentaire est mis en présence d'une mobilité transparente, une autre manière de dire le nomadisme, celle de la Méduse. Une légende de la mythologie grecque, une des trois Gorgones¹. D'abord, une déclaration de Nora et un « je », qui pourrait être

¹ D'après Hésiode, entre Phorkys et Kéto, deux monstrueuses divinités marines grecques, naquirent les trois gorgones : Méduse, Sthéno et Euryalé. Sthéno (la puissante), Euryalé (celle qui saute bien) et Méduse (la Reine). Elles vivaient toutes trois sur une île éloignée de la côte, tout près du royaume des Morts. Méduse est caractérisée par la vanité, Sthéno et Euryalé étaient immortelles, contrairement à leur reine Méduse, qui était mortelle. Méduse est probablement pour tout le monde la Gorgone la plus

parole de l'auteure, qui s'assimile délibérément à cette créature maritime : « *Mais tant qu'à appartenir à une quelconque espèce marine, j'ai déjà opté pour la méduse* ». (p.78). Créature qui à la forme d'une cloche ; Nora personnifie ainsi les maintes interrogations qui parcourent son être amnésique en les mettant sous l'aspect d'une méduse semblable à une cloche dont la forme rappelle aussi le point d'interrogation. Le dessin est son parcours iconique dans lequel naissent ses souvenirs lointains et ses bribes de mémoire qui se précisent progressivement.

De ses dessins, jaillissent aussi les premières interrogations à propos du flou identitaire qui l'entoure et qui commence par un sentiment de crainte de sa propre personne. Rappelant le contexte mythique du regard terrifiant de la reine des Gorgones, Nora, elle, est terrifiée par sa propre image qu'elle essaye de reconnaître après son agression : « *Le miroir de la cabine de bain l'arrête ; Pris dans la résille du halo filtrant à travers le hublot, un visage tuméfié flotte comme dans une flaque d'eau. Un énorme hématome semblable à un champignon vineux dévore la moitié droite du front et de la joue. L'horreur la visse à cette vision* ». (p. 12).

Cependant, l'horreur que suscite le regard de Nora de son propre visage qui porte une lésion effrayante occupant le côté droit du front et de la joue, donne lieu aussi un signe d'un bon dénouement. De même que le sang récolté ou contenu dans la veine droite de la légende grecque a le pouvoir de redonner vie, Mokeddem signe déjà la re-naissance de la mémoire de Nora à travers le dessin, et la re-naissance d'elle-même dans une écriture qui transcende le moi transporté par un ici et un ailleurs.

Le facteur commun, reine, repérable entre le prénom de l'auteure Malika qui signifie en arabe la reine, et le statut de Méduse dans le groupement des Gorgones, nous permet de dire que cette figure mythique, qui symbolise aussi « *L'image déformée de soi qui pétrifie d'horreur au lieu d'éclairer* »¹, reflète la situation fluctuante de la quête identitaire de l'auteure qui demeure incertaine tout au long du roman ; et qui chavire entre deux rives et deux terres qui l'attirent avec la même intensité.

connue des trois, de plus elle était leur reine. Méduse fut tuée et on a récolté de son sang. Celui de la veine gauche du cou était un poison mortel tandis que celui de la veine droite était un puissant remède capable de rendre la vie aux morts.

¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, p.482

Enfin, dans un acte d'affirmation où Nora avoue que la Méduse qu'elle dessine est une Méduse qui porte sa personne telle qu'elle est à voir réellement. « *Oui, Méduse. J'en dessine beaucoup. Je n'aime pas l'opacité et le côté, regardez – moi, regardez toute la noirceur derrière laquelle je me cache.* » (p.78). Mokeddem, reine telle Méduse, choisit comme acte finale de son odyssee scripturale et identitaire, une scène de confession où elle reconnaît toute la noirceur que pourrait masquer son écriture. Une écriture qui s'articule dans un mouvement qui bascule, comme « *elle bascule* » toujours, entre un perpétuel retour vers son atavisme originel qui est le désert et une aspiration dévorante envers son ailleurs salubre, son autre désert, la mer.

Conclusion

Nous avons dans l'analyse de *N'zid* visé une finalité qui serait de parvenir à atteindre la lisibilité la plus possible dans notre tentative de décodage du texte, et ce par rapport aux indices premiers, quatrième de couverture et incipit qui introduisent le lecteur d'emblée dans les deux odyssees, celle de l'univers méditerranéen ayant servi de tremplin à exprimer celle de l'univers identitaire.

Cette phase initiale nous a menées par la suite à relever des occurrences mythiques propres au voyage d'Ulysse. Par le biais du mythe noyau sur lequel nous avons fondé notre lecture mythocritique, à savoir du tracé de voyage associé à un ensemble d'allusions qui ont réactivé les péripéties du héros homériques.

De cet itinéraire ancré dans un espace méditerranéen, nous sommes parvenues à cerner l'ambivalence de la protagoniste Nora qui se manifeste au niveau du titre *N'zid*, puis le texte de l'épigraphé d'Adonis mettant en exergue la notion de l'isthme qui résume fait appel à une identité façonnée par plusieurs composantes ou celle de l'entre-deux. Nous en déduisons que pour Mokeddem comme pour Adonis, le déracinement serait en même temps enracinement. De même, l'Autre peut devenir un élément constitutif du moi.

Enfin, nous avons remarqué que le recours de Malika Mokeddem à la réécriture du mythe d'Ulysse s'inscrit au même temps dans le sillage de l'évocation de l'actualité de la guerre civile algérienne et se heurte à l'histoire douloureuse de la guerre d'Algérie.

CHAPITRE V

**SOUS LE SIGNE DE L'ERRANCE ET DU
RETOUR FATAL,
LE CHIEN D'ULYSSE DE SALIM BACHI**

Introduction

La présence du mythe d'Ulysse dans *Le chien d'Ulysse* de Salim Bachi paraît évidente vu la référence explicite de ce dernier mentionnée dès le seuil du roman. « *Si l'on désigne par « mythe », comme il est usu semble des récits attachés au nom propre d'un personnage, on doit reconnaître que c'est justement ce nom –et lui seul- qui constitue l'unité de l'ensemble* ». ¹ L'invariant du mythe peut donc se réduire à un nom propre comme c'est le cas au niveau de ce roman

Cependant, cette évidence ne demeure pas aussi possible, voire visible dans la trame du texte dont l'intrigue relate une journée de déambulation de Hocine, jeune universitaire dans une ville nommée Cyrtha. Récit amplifié mythologiquement par le texte homérique et suggérée dès le seuil du roman. Récit qui, lui, affiche l'indicible, mais tout de même, présence de ce mythe !

Nous envisageons alors dans ce chapitre d'examiner le noyau mythologique, premier indice de « coprésence » de deux textes, fourni clairement par le titre, puis nous analyserons les transformations opérées sur le mythe réécrit selon un imaginaire propre à l'auteur, où il inscrit également son projet d'écriture.

Cette analyse nous permettra ainsi d'élucider le projet romanesque entrepris par ce dernier, celui d'une transgression de la sacralité de l'Histoire par une acerbe dénonciation qu'il tisse à travers le détournement du mythe d'Ulysse dont il sonde une visée symbolique pour écrire le malaise de l'Algérie contemporaine dû aux failles de sa propre Histoire.

V.1 Au seuil du roman, l'excipit de *l'Odysée*

V.1.1 « *L'affleurement mythique* » ² du titre

Nous avons été amenées à approcher le titre de notre corpus parce que dans notre démarche analytique qui s'appuie sur la mythocritique, le repérage de l'élément mythique est le point de départ autour duquel va s'articuler l'étude du mythe dans la trame textuelle.

¹Jean-Louis Backès, *Le Mythe dans les littératures d'Europe*, Paris, Editions du Cerf. Coll. « Cerf Littérature », 2010, p. 140.

² Pierre Brunel, *Mythocritique : Théories et parcours*, Op. Cit., p.72.

Partant des trois lois (*émergence, flexibilité, irradiation*) énoncées par Pierre Brunel qui donnent lieu à la réécriture des mythes dans un texte littéraire, nous en ciblant le premier.

En effet, *Le chien d'Ulysse* de Salim Bachi semble répondre à la première loi : *L'émergence* qui selon Pierre Brunel, se résume en l'apparition d'une occurrence mythique directe, « *trop clair* »¹ d'un nom propre tels que « *Médée, Circé, Orphée, Thésée...* », et qui peut déclencher une interprétation et une signification que sous-tend la connaissance de ce mythe.

Ce titre remplit bien sa fonction première, celle d'annoncer, de résumer et de programmer l'acte de lecture, particulièrement le nôtre. De même sa référence à un mythe datant de l'antiquité grecque, lui enjoint la capacité d'accrocher l'attention et d'éveiller l'intérêt du lecteur d'où sa fonction séductrice qui stimule et provoque une vive curiosité ; la nôtre est d'ailleurs à l'origine de la présente étude parce que nous sommes convaincues aussi que « *Le titre est mieux qu'un signal ; il est un signe sous lequel le livre ou le texte est placé* »². Ce titre synonyme d'un « *pur explicit* », selon le vocabulaire de Pierre Brunel, contribue à éclairer notre étude et d'en faire un point d'ancrage susceptible de rendre compte de l'inscription d'un intertexte mythique dans le texte de Bachi.

En effet, Hocine, comme Ulysse, possèdent un chien du nom d'Argos qui les accueillent fidèlement à leur retour au foyer.

A propos du recours à un titre faisant d'emblée acte d'un statut hypertextuel, nous rappelons que ce titre-noyau mythologique, qui rappelle le héros homérique est à l'image d'une entreprise Joycéenne dans la mise en place d'un contrat officieux au seuil d'une œuvre. « *C'est déjà de cette manière que Joyce avait (télé) guidé la réception hypertextuelle d'Ulysse [...], le titre y constitue par lui-même un indice officiel, bien que, ou peut-être justement parce que cette différence titulaire ne correspond au nom d'aucun personnage* »³.

¹ Pierre Brunel, *Mythocritique : Théories et parcours*, Op. Cit., p.75.

² *Ibid*, p.82.

³ Gérard Genette, *Palimpsestes La littérature au second degré*, Op. Cit., p.436

De même, une deuxième référence à *l'Ulysse*¹ de Joyce est constatée chez Bachi, celle qui réduit le voyage méditerranéen à une journée d'errance à Cyrtha comme l'a inscrit Joyce à Dublin. Nous reviendrons, ultérieurement, sur cet aspect de la double réécriture du mythe d'Ulysse, qui s'inscrit simultanément dans un texte antique et un texte moderne.

De ce fait, nous parvenons à notre premier indice de rapprochement entre *Le chien d'Ulysse* et *l'Odyssée* d'Homère grâce à une indication paratextuelle : le titre qui fait appel à une fonction mnésique dans la mesure où il rappelle au lecteur un texte pré-existant : l'épisode final de *l'Odyssée*. Ainsi, ce titre « *résume et assume le roman et en oriente la lecture* »². Élément paratextuel premier, il amorce le texte et l'inscrit d'emblée dans une intertextualité mythique. Le choix d'un tel titre ne peut être donc le simple fait d'un hasard. Sa formulation obéit à une stratégie romanesque de l'auteur afin de « *(télé) guider* » le lecteur vers le message que son projet d'écriture sous-tend et véhicule.

V.1.2 Articulation titre excipit

Pourquoi faut-il, dès le seuil de ce chapitre, étudier un élément de clôture ? Du titre vers l'excipit, notre intention est de voir comment, dans ces deux lieux stratégiques de toute œuvre littéraire, s'élabore le projet d'un artifice mythique.

Parce que, dans notre cas, l'étude de ce procédé de clôture qui est un, « *espace textuel situé à la fin du récit et ayant pour fonction de préparer et de signifier l'achèvement de la narration [...]. Il est aussi défini comme un lieu, un moment de la lecture où celle-ci touche à sa fin* »³, fait écho à celle de l'incipit romanesque, le titre, ce qui nous permet de confronter ces deux espaces qui encadrent le texte pour apprécier les stratégies de réécriture du mythe d'Ulysse mises en place par l'auteur. Nous signalons à ce propos que le thème du périple mythique, annoncé dès le titre, affirmé par la mention d'Ulysse, est décliné dans le récit au rang de l'implicite. Cependant, il réapparaît sous l'aspect d'un « *pur explicite* » à la fin du roman, d'où la résurgence du noyau méthodologique signalé par le titre.

¹ James Joyce, *Ulysse*, Paris, Gallimard Nouv.trad, 2004

² Claude Duchet, cité par Christiane Achour & Amina Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, Blida, éditions du Tell, 2002, p.74

³ Gérard Genette, *Seuils, Op. Cit.*, p.126

En effet, Tout comme le titre, l'incipit ou la clause est un lieu stratégique du texte. Lieu où se vérifie la communication préalablement établie. Ce mot de fin est un espace où le narrateur se propose de résoudre une équation, une énigme posée dès le départ comme l'entend Philippe Hamon :

« De même au point symétrique de l'incipit à sa clause, donc toujours sur les marges et le cadre du texte, le "mot de la fin" du conteur qui clôture fréquemment l'histoire enchâssante est souvent "fin mot" "bon mot" qui vient, de surcroît synthétiquement et rétrospectivement confirmer la modalité globalement ironique de l'ensemble »¹.

Donc, en dépit de la symétrie de leur emplacement dans une œuvre, le point de départ et l'aboutissement sont des lieux dans lesquels se concentre un discours réflexif qui exhibe les codes de l'œuvre.

Le titre de notre corpus fait référence à un épisode, le dernier, de *l'Odyssée* celui qui signifie le retour d'Ulysse parmi les siens. Cet épisode est marqué par l'image de son chien Argos fidèle à son maître qui, en dépit des vingt ans d'absence et du déguisement d'Ulysse en mendiant, fut le seul à l'avoir reconnu immédiatement.

« ... un chien couché leva la tête et les oreilles ; c'était Argos le chien que le vaillant Ulysse achevait d'élever, quand il fallut partir vers la sainte Ilion, sans en avoir joui avec les jeunes gens. Argos avait vécu, courant le cerf, le lièvre et les chèvres sauvages. Négligé maintenant, en l'absence du maître, il gisait, étendu au-devant du portail, sur le tas de fumier des mulets et des bœufs ... Il reconnut Ulysse en l'homme qui venait et remuant la queue, coucha les deux oreilles : la force lui manqua pour s'approcher du maître »².

Cet épisode tient de l'invariant, trace indélébile de la présence d'un mythe, qui se maintient dans le roman de Bachi, d'abord sous une simple référence qui répond au principe de l'irradiation, au niveau du titre, puis se précise et s'explique pareillement à travers la scène du retour de Hocine chez lui. Rentré, lui, après une journée d'errance, son chien fut le seul personnage à l'avoir reconnu. Mais ce retour, Bachi le réécrit sous le signe d'une fin fatale. Le prenant pour un terroriste, il tombe sous les balles de ses propres frères.

« 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.

¹ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p.83

² Homère, *L'Odyssée, Op. Cit.*, p.384

- Hocine ! Parvint-il à hurler. C'est Hocine !
- Tu n'es pas Hocine ! Sale terroriste ! gueula en retour un
de
ses frères.
Une seconde rafale traça une ligne le long de son corps »
(pp. 257-258).

Nous en déduisons ainsi que l'artifice mythique fixé depuis le seuil du roman est dévoilé par l'excipit qui le confirme et le détermine. Ce qui nous autorise à certifier la « *coprésence* » de deux textes, et dont nous allons examiner les transformations opérées par Bachti sur l'hypotexte.

V.2 Le renversement du mythe d'Ulysse au cœur d'une médiation historique

Au niveau thématique, le roman incarne une caractéristique propre au héros homérique. Sous le signe d'une errance terrestre qui substitue l'errance maritime. Hocine, en héros moderne effectue des déplacements en bus, en train, en taxi ou à pied. Il se rend à différents endroits, allant de l'université, à l'hôtel Hashash, au commissariat, dans un café, à la boîte de nuit de Chems El Hamra, chez son ami Mourad et enfin chez lui.

En effet, le texte fait allusion à Ulysse et à ses aventures. Le voyage et l'errance de Hocine sont aussi emplis d'échos de la guerre de Troie, du chant des Sirènes, du Cyclope, de la descente aux enfers... L'errance qui occupe tout l'espace narratif du roman est doublement convoquée à travers Hocine. Il subit simultanément une errance physique dans une quête incessante d'un ailleurs et d'un chez-soi, secondé par une errance métaphysique en quête de sens et de recherche de soi-même dans le gouffre de sa mémoire qui croise les fourberies de Cyrtha comme le constate, Hocine après sa rencontre avec le fou : « *Il cherchait son chemin à travers les méandres de son esprit. Comme moi. Et la ville, enchevêtrée, ressemblait à son esprit* ». (p.238)

C'est autour de l'errance où sont incluses les péripéties ulysséennes, deuxième noyau méthodologique évoquant Ulysse, que s'organisera notre analyse afin d'expliquer le présent et le réel pesant que l'auteur exprime en croisant récit antique et récit contemporain. Les occurrences à ces péripéties seront également examinées sous les différents aspects de transformations à visée symbolique et idéologiques, que l'auteur entreprend dans son texte.

V.2.1 Cyrtha : l'Ithaque et l'Algérie

Des propos même de l'auteur, nous avons décidé de nous introduire dans son espace romanesque qu'il configure d'ores et déjà sous le signe d'une ambiguïté complexe. « [...], une ville capricieuse, réelle, fantasmée, jeune, antique, rebelle, servile, belle, ignoble à la fois, je me perdais... ». (p.158). Ainsi, par la juxtaposition de cette série d'adjectifs suivis de leurs antonymes qui disent Cyrtha, son espace s'annonce d'emblée comme espace multiple qui se meut à en perdre la tête. Celle de Hocine dont elle est un espace erratique, et la nôtre dont elle constitue notre objet d'étude au niveau de ce chapitre !

Les trois éléments qui composent notre titre ci-dessus rendent, sans aucun doute, compte de la thématique de l'espace. Cette dernière s'impose d'elle-même à propos du roman de Bachi dont nous considérons Cyrtha comme un nœud intertextuel duquel se précisera la réécriture du mythe d'Ulysse. Nous qualifierons d'emblée cet espace, à la suite de Philippe Hamon, comme espace qui fait partie des lieux dit « *cybernétiques* », c'est-à-dire « *les endroits où se stocke, se transmet, s'échange, se met en forme l'information* »¹, parce que de cet espace romanesque, ville imaginaire et réelle à la fois, où se déploient les déambulations ulysséennes de Hocine, jaillissent les manifestations mythiques mêlés à l'histoire contemporaine de l'Algérie, et qui constitue la pièce maîtresse du texte de Bachi.

De nombreuses études ont été consacrées à la spatialité romanesque, empruntant chacune différents concepts et méthodes². Cependant, A. J. Greimas demeure le précurseur dans ce domaine, en posant les fondements d'une considération de l'espace en tant que signe³

¹ Philippe Hamon, « Le savoir dans le texte », In : *Revue des sciences humaines*, 1975, N°4, pp. 489-499.

² A titre d'exemple, nous citons : Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1950, 214p ; Chantal Bertrand-Jennings. « La symbolique de l'espace dans Nana », *Modern Language Notes*, mai 1973, pp.764-774 ; Roland Bourneuf. « L'organisation de l'espace dans le roman », *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1972, pp.96-123 ; Raymond Debray-Genette. « Traversées de l'espace descriptif », *Poétique*, N°51, 1982, pp.329-344 ; Joseph Frank. « La forme spatiale dans la littérature moderne », *Poétique*, N°10, 1972, pp. 244-266 ; Henri Mitterand. « Une poétique de l'espace », *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1994, pp. 49-67 ; Jacques Noiry. « La symbolique de l'espace dans la curée », *L'information littéraire*, 1987, pp. 16-20 ; Georges Poulet. *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, 183p.

³ Dans son essai intitulée « Pour une sémiotique typologique », Algirdas Julien Greimas indique que : « L'espace en tant que forme est donc une construction qui ne choisit, pour signifier, que telles ou telles propriétés des objets « réels », que l'un ou l'autre de ses niveaux de pertinence possibles : il est évident que

Diverses voi(x)es de recherche assez structurées et bien esquissées, viennent combler et cerner ce concept par le truchement de ses éléments constitutifs, de ses représentations et fonctionnements.

Pour les besoins de notre analyse, nous nous référons à *La poétique de l'espace*¹ qui est considérée comme une efficace orientation vers une théorie inhérente à la spatialisation narrative. Gaston Bachelard circonscrit l'espace dans

« L'étude des valeurs symboliques attachées soit aux paysages qui s'offrent au regard du narrateur ou de ses personnages, soit à leurs lieux de séjour, la maison ou la chambre. Lieux clos ou ouverts, confinés ou étendus, autant d'oppositions servant de vecteurs où se déploie l'imaginaire de l'écrivain et du lecteur »²

L'espace ne se limite, donc pas, à un simple décor dans lequel l'auteur installe ses personnages et son intrigue. Indication de lieu et création de l'imaginaire, le parcours de l'histoire est en mesure de lui attribuer d'autres espaces signifiants. Invention de l'auteur, il est à saisir dans les dimensions qui sont palpables afin d'en extraire la ou les valeur(s) symbolique(s) qui le détermine et le sous-tend. C'est cette valeur symbolique se rattachant à Cyrtha lieu-personnage qui domine le récit du narrateur, suscitant même l'intervention du lecteur à s'impliquer dans le déchiffrement de sa graphie, que nous essayerons d'élucider dans les pages suivantes.

De prime abord, nous voudrions entamer notre analyse par allouer à Cyrtha le caractère d'une « ville polyphonique ». La particularité de sa graphie qui semble ancienne et nouvelle à la fois, d'une part et les maints lieux qu'elle évoque à travers des indices très pertinents dans le texte d'une autre part, nous a incitées à l'examiner de près dans sa représentation romanesque, et de voir son apport, son lien avec la réécriture du mythe d'Ulysse.

Pour commencer, rappelons que tout espace littéraire se démarque de l'espace réel, parce que tout auteur qui le couche sur papier, s'attèle à le concevoir selon sa capacité

toute construction est un appauvrissement et que l'émergence de l'espace fait disparaître la plus part des richesses de l'étendue. Toutefois, ce qu'il perd en plénitude concrète et vécue est compensé par des acquisitions multiples en signification : en s'érigeant en espace de signifiant, il devient tout simplement un « objet autre ». *Sémiotique et Sciences sociales*, Paris, Le Seuil, 1976, p. 129.

¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2004.

² Régine Atzenhoffer, *Ecrire l'amour Kitsh. Approches narratologiques de l'œuvre romanesque de Hedwig Courths-Mahler (1867-1950)*, Berne, Editions scientifiques européennes, 2005, p.72

inventive et sa volonté créatrice. « *L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploient une expérience : il n'est pas une copie d'un lieu référentiel, mais jonction entre l'espace du monde et l'espace imaginaire de l'auteur* »¹. Il est donc le creuset de l'imaginaire individuel que le texte représente ou interprète. Le récit de Bachi s'ouvre, et construit toute sa trame, sur un espace bien défini dans le texte, Cyrtha, qui ne cessera de se bifurquer et de se métamorphoser donnant lieu à un espace mythologique, géographique et historique très énigmatique.

Ce lieu où se précise « *l'espace imaginaire de l'auteur* » est évoqué dans l'incipit, un des lieux stratégiques de tout œuvre littéraire où tout auteur concrétise sa transition entre deux de ses propres intervalles, « *le "dehors" du monde réel et le "dedans" de l'œuvre, ou, dans le cas du roman, de la fiction* »²; ceci lui infère une grande et considérable dimension quant au projet d'écriture ou de réécriture qu'il s'est assigné dans *Le Chien d'Ulysse* :

« 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 ». (p.11)

De ce fait, nous soutenons que le choix de l'inscription de Cyrtha par l'auteur dans l'incipit de son œuvre ne relèverait certainement pas d'un simple hasard, parce que « *le début d'une œuvre littéraire est un seuil particulièrement complexe : non seulement il détermine la ligne de démarcation de l'œuvre, mais il est aussi le lieu d'un passage problématique du silence à la parole, du blanc à l'écrit* »³. Le silence de l'auteur se dit et se précise, dans cet espace au fur et à mesure que Cyrtha se dévoile au lecteur sous l'effet de sa parole scripturale.

Nous nous proposons d'élucider l'écriture de Cyrtha dans notre objet d'étude, comme contexte spatial dans lequel l'auteur traite ce dernier, à la fois, comme indication

¹ Christiane Achour & Amina Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, Blida éditions du Tell, 2002, p. 50

² Andrea Del Lungo, *Op. Cit.*, p. 31

³ *Ibid*, p. 31

qui répond à une dimension d'un vécu ainsi que d'une création fictive dans laquelle il fait surgir des espaces autres dotés de significances, pièces maîtresses du projet romanesque.

La définition que propose Jean-Yves Tardié reflète les interrogations que nous ciblons dans cette étude d'espace, et auxquelles nous essayerons de répondre pour faire part de l'épaisseur sémantique qu'occupe l'espace Cyrtha dans l'espace textuel de Bachi ; parce que « *dans un texte, l'espace se définit comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation* »¹. Ces effets de représentations sont explicités par Goldenstein pour donner sens au lieu où se déroulent les événements conçus par l'auteur. Sa réflexion s'articule sur trois questions majeures : « *Où se déroule l'action ? Comment l'espace est-il représenté ? Pourquoi a-t-il été choisi ainsi, par préférence à tout autre ?* »². Selon Goldenstein, le où se passent l'action permettra d'emblée de se rendre compte de l'aspect d'écriture que l'auteur manifestera par la suite ; ainsi un lieu qui renvoie à une référence réelle ou proche du réel, avancera l'aspect du réalisme auquel optera l'auteur, un espace fantastique nous conduira à prévoir une écriture qui se détache de la réalité pure, et qui s'inscrit dans le pur imaginaire.

Le comment est représenté l'espace se penchera sur les procédés et techniques d'écriture qui concrétisent un espace quelconque. Pour ce faire Goldenstein met l'accent sur deux modalités de représentation de l'espace : le premier fait abstraction du décor, il nécessite une forte compétence imaginaire ; tandis que le second y manifeste une insistance dans le but de recréer le réel. Enfin, le pourquoi du choix d'un espace lui octroie le statut d'un agent de fiction et du meneur de la cadence qui régie le roman.

Il nous reviendra donc d'étudier les structurations de ce signe spatial afin de saisir la manière dont Cyrtha est représentée par l'auteur. Les questions soulevées par Goldenstein deviennent également les nôtres à propos du où ? Pourquoi ? et Comment ? de Cyrtha dans le texte de Bachi, et que nous allons essayer de développer ci-dessous.

¹ Jean-Yves Tardié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, Tel, 1994, p.48.

² Jean-Pierre Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Gembloux, 1985, p. 89

V.2.1.1 Cyrtha : de l'agrammaticalité au mythe

Cyrtha est donc, dans notre corpus, l'espace qui s'impose de lui-même dès l'incipit du roman, comme nous l'avons mentionné plus haut¹. Lieu autour duquel gravite tout le récit. A première vue, c'est l'orthographe, correcte et incorrecte, connue et inconnue, ancienne et récente, réelle et irréaliste, tout en même temps, qui interpelle l'œil puis la réflexion du lecteur. Nom qui relève d'un néologisme propre à l'auteur. L'oscillation entre le réel et l'irréel de cet espace qui domine pleinement l'espace romanesque « *Cyrtha luit, dominant terres et mers infinies* ». (p.11), dévoile en quelque sorte le projet scripturaire de l'auteur et laisse voir les premières prémices d'une écriture qui va mêler un aspect de la réalité à un aspect hors réalité. Ce que nous préciserons plus loin par la réécriture du mythe d'Ulysse dans un contexte algérien.

La réponse au « où ? » de l'action serait qu'en nommant son espace romanesque Cyrtha, il exprime sa volonté de se démarquer en faisant acte d'une certaine distanciation du réalisme pur, et de signaler d'ores et déjà sa filiation à une écriture moderne. Les similitudes avec *l'Ulysse* de Joyce que nous aborderons ultérieurement² confirmeront nos propos.

Revenons maintenant à l'orthographe de Cyrtha qui lui enjoint un air énigmatique, mais révélateur, car en six lettres, agencées au gré de l'imaginaire de l'auteur, ce nom évoque des origines croisées qui mêlent la Numidie à la Syrte. Ces deux composantes enfouies dans Cyrtha répondent chacune à une représentation dudit espace. Nous tenons à préciser que pour des raisons méthodologiques inhérentes à l'organisation de notre analyse, nous traiterons à ce niveau la paronymie graphique et aborderons la paronymie graphico-phonique, dans l'intitulé qui suivra.

La première particularité graphique que nous voudrions exposer est celle qui se rattache à une agrammaticalité des plus surprenantes qui nous mène docilement de Cyrtha vers la partie d'Ulysse Ithaque. En effet, comme le précise pertinemment, Nedjma Ben Achour :

« Le nom de cette ville imaginaire constitue un exemple d'agrammaticalité lexicale dans la mesure où l'orthographe normative est Cirta. La graphie usitée par l'énonciation du roman

¹ Cf. V.2.1 Cyrtha : l'Ithaque et l'Algérie, p. 231

² Cf. V.2.6 Les Sirènes Bachiennes à la croisée d'une bi-réécriture, p. 256.

n'est-elle pas une esquisse anagrammatique de Ithaque ? En effet, dans le lexème Cyrtha on retrouve Ythac »¹.

Nous en aboutissons ainsi à répondre au « comment ? » s'écrit l'espace Cyrtha dans l'imaginaire de Bachi. Nous en déduisons que la technique de l'agrammaticalité à laquelle l'auteur fait recours s'inscrit dans un jeu sémiotique sur l'intertexte parce que

« 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 »².

La mise en jeu qui aboutit à une solution trouvée par le lecteur, met l'intertexte en communication directe avec l'hypotexte.

L'Ithaque d'Ulysse fait corps avec Cyrtha de Hocine, une Ythac présente-absente, qu'on ne retrouve pas facilement dans le texte, qu'on doit reconstruire où réécrire comme l'a fait intelligemment Bachi, tout en réclamant la complicité d'un lecteur coopératif à remplir ses espaces blancs. Parce que « *L'ambiguïté d'un terme doit éveiller notre attention et nous faire comprendre qu'un autre texte se dissimule derrière celui que nous lisons. (Bien évidemment notre encyclopédie personnelle au sens d'Umberto Eco, nous aide à établir ce rapprochement* »³.

En effet, paradoxalement que cela paraîtra-t-il, l'ambiguïté de Cyrtha, son anomalie sémantique, se transforme superbement, en actant adjuvant, qui atteste également d'une certaine connivence avec l'auteur car « *Le repérage d'un intertexte peut être rendu aisé par la présence d'une résistance sémantique ou grammaticale* »⁴. Un lecteur qu'il invite à faire écho à Eco qui affirme qu'« *un texte est [...] un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir* »⁵ où il est question dans ce cas d'un lecteur capable à coopérer à l'actualisation textuelle. Alerté par cette agrammaticalité, le lecteur défait les nœuds de l'énigme en se référant à l'intertexte dont elle est la trace. Évidemment la trace d'Ithaque d'Homère était

¹ Nedjma Benachour. « Constantine en textes », in www.interfrancophonies.org/Benacour_08pdf. Consulté le 16 juin 2011.

² Michael Riffaterre. Cité par Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris : Nathan, 2002, p. 95.

³ Christiane Achour & Amina Bekkat, *Op. Cit.*, p. 154

⁴ Christiane Achour & Amina Bekkat, *Op. Cit.*, p. 106

⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985., pp.63-64

bien marquée dans l'Ythac de Bachi. Au-delà d'une trace, l'agrammaticalité du nom Ythac reflète une certaine fidélité au *Chien d'Ulysse*, pour mieux contenir son seuil.

Un autre clin d'œil de Bachi pour affirmer sa modernité littéraire, celle qui concerne le lecteur cette fois-ci. En sollicitant l'effort interprétatif de ce dernier, et en l'induisant dans la reconstruction d'un texte écrit, Bachi atteste du déplacement de la lecture littéraire, qui centrée, dans un premier temps, sur l'auteur lui-même, puis sur son produit fini, accorde actuellement une grande importance à la lecture et à la réception de ce produit en tant qu' « œuvre ouverte ».

Notons que l'attention accordée à l'activité de la lecture et à l'interprétation des textes littéraires a connu son essor avec l'émergence de *l'école de Constance* au cours de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. « *L'esthétique de la réception* » sous l'égide de Hans-Robert Jauss, considérée comme l'école initiatrice des théories de réception, qui affirme que « *l'œuvre littéraire n'a qu'une autonomie relative. Elle doit être analysée dans un rapport dialectique avec la société. Plus précisément, ce rapport consiste dans la production, la consommation et la communication de l'œuvre lors d'une période définie, au sein de la praxis historique globale.* ». Wolfgang Iser s'est intéressé, quant à lui, à l'actualisation du sens de l'œuvre littéraire à travers l'interaction entre le texte et le lecteur. Il est question pour cette école d'un lecteur qui déploie son système de normes esthétiques sociales et culturelles, s'emploie à déclencher le processus de la réception et la concrétisation de l'acte de lecture.

Bachi croise en quelque sorte un positionnement épistémologique des tenants de l'intertextualité envisagée en termes « *d'une pratique culturelle intuitive inhérente à toute bonne lecture* »¹. Une allusion peut-être à un autre théoricien de l'intertextualité, comme pratique de reconstruction du texte à partir d'une trace de l'intertexte essaimé discrètement, et que le lecteur ne peut pas ne pas apercevoir. Envisagée aussi comme acte *d'interprétance*, c'est-à-dire tout indice, toute association à d'autres textes que le lecteur aperçoit. A ce propos, Michael Riffaterre met l'accent sur la réception d'un texte littéraire, donc sur le lecteur. Il définit l'intertexte comme

¹ Laurent Milesi, « Inter-textualités: enjeux et perspectives », In *texte (s) et Intertexte(s)*, sous la direction d'Eric Le Calvez et Marie-Claude Canova-Green, Amsterdam, Rodopi, 1997, p.22

« Le phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation et qui est le contraire de la lecture linéaire »¹, parce que, pareil au cas de Cyrtha « l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constance formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire »².

De ce fait, l'agrammaticalité de Cyrtha perçue en termes d'ambiguïté, est aussi une « Invitation au lecteur » à découvrir ou d'aller vers Ythac, escale première de lecture, et parvenir par la suite à Ithaque ville natale d'Ulysse, et donc de *l'Odyssée* comme texte en filigrane à lire dans le palimpseste de Bachi.

Cyrtha comme espace graphique, source de références mythiques ne tarit pas. De Cyrtha, l'Ythac Bachienne, va émerger tout une mythologie en relation directe avec Ulysse. Nous poursuivons dans la même optique de l'agrammaticalité subie par cet espace romanesque afin de mettre en exergue le géant monde mythique de la Grèce antique contenu dans un espace de six lettres. A ce propos, nous citerons Bernard Aresu qui souligne pertinemment les profondeurs de l'orthographe du nom Cyrtha certifiant que :

« Par le biais de la paronymie, la graphie à laquelle a recours Bachi instaure en même temps un rapport géographiquement, 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 mouvants, lieu du surein, de la dérive et du détournement, du déplacement erratique par excellence. De manière complémentaire, la Petite Syrte évoque aussi le lieu mythologique de la Meninx 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 »³.

L'agrammaticalité du nom Cyrtha ville imaginaire s'octroie ainsi une fonction métonymique par sa capacité d'évoquer tant de références mythiques, et qui provoque à leur tour une lecture du *Chien d'Ulysse* qui ne peut être qu'une lecture hypertextuelle.

¹ Michael Riffaterre, « L'intertexte, inconnu », in *Littérature* N° 41, 1981, p.5

² Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte » In *La Pensée*, Octobre 1980, N° 215, pp.4-18

³ Bernard Aresu, Rice, Houston, « *Arcanes algériens entés d'ajours helléniques : 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.

La similitude de Cyrtha avec Ithaque va encore se manifester, cette fois-ci en tant que lieu où se déploie les personnages du texte. Hocine dans sa débandade nocturne l'assimile à Cyrtha : « *Ithaque devait ressembler à ce cancer de pierre* ». (p.238), Elle paraît d'ailleurs peuplée, comme Ithaque de monstres et de personnages homériques. A l'image des Sirènes, du Cyclope, d'Hélène, d'Ulysse et d'Achille se confondent les destinées de Narimène, le Temps, Samira, Hocine et Seyf.

L'espace Ithaque est rendu palpable et identifiable dans Cyrtha lorsque le narrateur donne une référence directe à Ulysse à travers un personnage ulysseé qui apparaît dans le délire de Hamid Kaim sous l'effet du haschisch :

« Sortit des ténèbres, un homme d'âge mûr vint se placer dans la lumière du fanal. Attaché à son épaule droite, une étoffe de lin blanc recouvrait une partie de son torse et retombait sur ses cuisses, ceintes au pourtour de la taille par un lien de cuir tressé.

-Viens mon chien ! Vien Argos ! ». (p.92)

En dépit de l'absence du nom d'Ulysse, celui de son chien Argos comble suffisamment le blanc sémantique pour rendre l'allusion au héros homérique tout à fait soutenable. Cette allusion s'affaïsse au fur et à mesure que le dialogue entre Hamid Kaim et le visage « *sorti des ténèbres* » nous met face à l'épisode du commencement de l'errance légendaire de vingt ans :

« L'homme :

- Vingt ans que je ne l'ai pas vu

Hamid Kaim :

- Vingt ans ?

Le voyageur, caressant le pelage de son chien :

- Dix années d'une terrible guerre, dix années d'un voyage interminable ». (p.93)

Un troisième clin d'œil homérique consolide le rapport intertextuel à Ithaque. L'épisode qui a relégué Ulysse au firmament de sa gloire, lorsqu'il offrait au Grecs la grande victoire contre les Troyens. La ruse du cheval de Troie, est également clairement énoncée par le voyageur qui racontait à Hamid Kaim ses dix années de guerres : « *Pour mettre un terme à la furie nous consumant, j'inventai une ruse... La ville fut investie, et brûlée. Les dieux me bannirent pour le saccage et me condamnèrent à des années d'errance sur les mers* ». (p.94). L'interpellation de l'auteur envers son lecteur se manifeste encore une fois dans le texte. Le recours aux trois points de suspension après « *une ruse* », ne sert-il pas à provoquer un moment de fixation de ce mot qui peut, à lui seul, constituer un mytheme assez constitutif, et qui attestera du contexte mythique rappelant l'Ithaque

d'Ulysse. En effet, le réseau sémantique mythique se voit encore une fois augmenté, plutôt intensifié, par la référence à la ville brûlée et aux dix années d'errance.

Ithaque surgira encore une fois dans la trame du texte. Le personnage du fou la réclamait haut et fort dans la ville de Cyrtha. Répondant à la question des agents de sûreté, il réplique : « *Je cherche Ithaque !* » (p.151). Résistant à l'assaut des policiers « *Le fou continuait à hurler : - Ithaque ! Ithaque ! Ithaque !* ». (p.151). Pris pour un terroriste, il fut exécuté par les agents qui ont pris Ithaque pour une menace d'attaque : « *On a éliminé un dangereux individu qui voulait attaquer quatre membre de la brigade de répression du banditisme. Il n'arrêtait pas de hurler : " À l'attaque ! À l'attaque ! "* ». (p.155). L'auteur ironise et exprime par cette confusion phonique la malédiction de l'ignorance dans le pays.

L'évocation du lieu mythique de la bouche d'un fou, ne pourrait pas relever du simple hasard ; n'est-ce pas aussi soutenable que « *Pour parvenir jusqu'à nous et être comprise, la folie doit emprunter le langage de la raison* »¹. Parce qu'intense soit ce plaisir que le rire nous procure à travers une scène pareille, c'est un questionnement, d'une intensité égale, qui s'en suit, surtout quand on est conscient du contexte d'une Algérie tragique qui l'a supporte. De ce fait, l'humour ironique dans lequel la nuance *Ithaque / À l'attaque* est exprimée, nous incite à examiner de plus près ce « *langage de la raison* » qui s'y dissimule.

Il est courant que, dans toute représentation littéraire et même artistique, toutes civilisations confondues, le personnage du fou

« [...] a surtout le mérite de poser des problèmes existentiels. C'est un être mythique et symbolique, à la fois créateur et destructeur, et qui ne semble connaître ni le bien, ni le mal, avec cependant un penchant pour la vertu. Il dit tout haut ce que les autres pensent tout bas car sa liberté est illimitée. Dans la plus part de ses représentations littéraires, il est une conscience qui nous interpelle* et nous remet en question »².

Une conscience que nous allons découvrir à partir de la scène désolante du fou d'Ithaque et de Cyrtha.

Dans un contexte d'énonciation, celui d'une Algérie meurtrie par les actes de violences quotidiennes, l'auteur cantonne un humour ironique par la mise en écriture d'une situation d'une légèreté insoutenable et dramatique. En effet, cet humour associé à la

¹ Shoshane Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p.11

² Amina Azza Bekkat, *Regards sur les littératures d'Afrique*, Alger, O.P.U, 2006, p. 175

confusion sémantique *Ithaque / A l'attaque*, métaphore de l'obscurantisme qui ronge/range le pays. Une confusion qui décrit un réel monde de confusion qui règne à Cyrtha. La violence qui fait partie de la réalité algérienne, une réalité qui frôle l'absurde et l'irrationnel.

Étant sur les lieux de l'exécution du fou, le désarroi de Hocine est mis en exergue. Au cours de son interrogation au commissariat : « *Personne ne croira que quelqu'un puisse se faire abattre pour avoir lu Homère* ». (p.155), de même, Avec un sentiment d'amertume et de désolation, son ami, Seyf, le flic dresse le constat d'une réalité amère à propos de l'ignorance qui sévit toujours en ce deuxième millénaire, il réplique à son ami : « *Nous avons des fous d'une espèce particulière, jugea Seyf* » (p.155). Le discours de l'un et de l'autre, encore plus ironique, dénonce ouvertement une certaine forme d'analphabétisme qui « fabrique » des policiers qui manquent d'aptitudes et d'intégrité pour une telle profession qui nécessite force associée à une maîtrise de soi.

De l'acte d'humour à celui de la dénonciation, nous constatons deux attitudes scripturales figurant dans une position diamétralement opposée. Ceci confirme le constat de Schopenhauer qui précise que :

« L'origine du ridicule est toujours dans la subsumption paradoxale et conséquemment inattendue d'un objet sous un concept qui lui est par ailleurs hétérogène, et le phénomène du rire révèle toujours la perception subite d'un désaccord entre un tel concept et l'objet réel qu'il sert à représenter, c'est-à-dire entre l'abstrait et l'intuitif »¹.

Ainsi, « *l'abstrait* », visible sous la couverture de la confusion sémantique, cause principale d'une bavure qui fait perdre la vie au fou, nous mène à en extraire « *l'objet réel* » dissimulé. La confusion sémantique, noyau du rire ironique, appelle une confusion autre, celle du quotidien d'une Algérie qui dégénère. Un quotidien dépourvu de son humanité et de sa raison d'être qui rend l'Algérie captive d'une violence aveugle au point d'en devenir étrangère à la vie. En cet « *ère du soupçon* », le climat d'insécurité et d'extrêmes inquiétudes sont maîtres des lieux. La mort, en Algérie, côtoie la vie. Elle peut surgir dans ses formes les plus banales, tel le délire d'un fou-lecteur d'Homère. « *Vous cultivez un cimetière* » (p.232), répondait Hocine au commandant Smard qui l'incitait à intégrer le corps de la police.

¹ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966, pp. 771-772.

De l'Ithaque, parole d'un fou, nous parvenons donc à l'Algérie. C'est la dérive des années 90 qui se dessine, la dérive de l'Algérie. Passer ainsi de l'extrême insouciance à l'extrême conscience individuelle et collective donnerait raison au poète du délire de tous les temps, Baudelaire qui voit que « *le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie* »¹. L'humour ironique qui nous parvient de l'évocation d'Ithaque par le fou, est un moyen que le romancier s'adonne pour faire part de sa critique du réel d'une période qui a marqué tout le peuple algérien. Un grand point d'interrogation nous est laissé à méditer... « *Combien ont été assassiné par mégarde ?* ». (p.238), s'enquerra Hocine.

Dire cette période à travers le rire sert à exprimer un post-traumatisme et à se libérer de ses angoisses, parce que le rire est « *l'acte, par lequel l'esprit se libère de toute émotion et revient de lui-même à sa légèreté, à son insouciance, comme un ressort détendu reprend son élasticité première* »². Une « élasticité » qui offrira les possibilités de ressusciter de ses propres maux, dans une quête d'écriture qui mêle l'antique au contemporain, dépassant ainsi le simple acte de témoignage.

V.2.1.2 Cyrtha comme archi-espace

Nous allons maintenant reprendre l'aspect de l'agrammaticalité de Cyrtha, espace romanesque, non pas pour nous redire, mais pour mettre en évidence le revers de cette « médaille » qui en dit autres lieux qu'Ithaque.

Nous avons dans un premier temps axé notre analyse sur la paronymie graphique de Cyrtha qui évoque dans un brouillage de lettres³ l'Ithaque d'Ulysse. Le deuxième aspect de paronymie est doublement exprimé par sa graphie et sa sonorité qui « *évoque en premier lieu Cirta, l'ancienne ville Numide et donc, par association évolutive, la Qasantina / Constantine à la fois pré-coloniale et contemporaine* »⁴. À première vue, un

¹ Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*, Paris: R. Kieffer, 1925, p. 33.

² Louis Dugas, *La fonction psychologique du rire*, Paris, Félix Alcan, 1902, p 67.

³ Cf. V.2.1.1 Cyrtha : de l'agrammaticalité au mythe, p.235

⁴ Bernard Aresu, Rice, Houston, « Arcanes algériens entés d'ajours hélléniques : La 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.

rapport géographique suffisamment indicatif s'instaure, et une lumière première qui jaillira de cette particularité phonique qui nous fait lire, Cirta, serait de croire que l'actuel Constantine constituera l'espace romanesque autour duquel va graviter le récit de Bachi. Or cette piste se brouille. Immédiatement dès le seuil du récit dont l'incipit é(a)nonce : « *Cyrtha luit dominant terres et mers infinies* ». (p.11). Constantine n'est pas une ville qui côtoie la mer.

En effet, admettant que le cadre spatial est une composante essentielle du récit, et que toute tentative de construire une étude de l'espace romanesque devrait avoir comme point de départ l'examen de ses propriétés ainsi que ses modes de représentation dans le texte, nous nous en remettons à Henri Mitterrand qui nous propose une définition de ses propriétés en termes d'« attributs sensibles de l'espace » :

« [...]ce qui implique une observation attentive de tous les traits* que le romancier a retenus pour faire imaginer le lieu par son lecteur, dans sa nature, son étendue, son volume, sa distribution interne, son éclairage, ses matières, ses couleurs, son mode d'occupation, que sais-je encore ? Lieux clos ou ouverts, vastes ou étroits, lumineux et obscurs, déserts ou habités, urbains ou ruraux, familiers ou étrangers, toute une gamme de choix offerts au narrateur »¹.

Justement, la mer en est un trait inexistant dans la ville connue réellement, rajouté donc par l'auteur. Cyrtha dont émerge Cirta devient pour nous un indicateur de lieu, mais surtout un créateur narratif dont nous en éluciderons les éléments de sa création à travers ses propres indices qu'elle manifestera.

Nous aborderons, Cyrtha comme espace romanesque à la lumière de la démarche proposée par Henri Mitterrand nous y délimiterons la situation topographique par une distinction des lieux autres qui l'entourent et le déterminent ou exprime son appartenance. Nous l'analyserons en vertu de la manière dont les personnages l'évoquent ou l'occupent – individuellement et collectivement Dans cette orientation, nous décomposerons l'espace romanesque en lieux signifiants et nous en relèverons le système démarcatif.

Au rythme des déambulations de Hocine, il décrit le lieu de ses déplacements qu'il nomme Cyrtha. Ses descriptions renvoient à des indices explicites qui nomment, pas un

¹ Henri Mitterrand, *Le discours du roman*, Paris, PUF 1980, p. 46

seul lieu, mais plusieurs. Suivant la topographie, fil conducteur de cet multi-espace, d'autres villes algériennes surgissent, tout en demeurant appelées Cyrtha.

Partant de la mer premier trait déroutant et révélateur qui s'est associé à Cyrtha, nous avons constaté qu'en dépit de l'absence de la mer dans la première indication que nous offre Cyrtha, la Cirta réelle, Constantine est tout de même repérable. Sous le regard de Hocine qui l'a décrit. Nul doute que l'indice du Rocher : « *-Cyrtha- à la fois sur un Rocher en pain de sucre, au bord de la mer et sur une plaine* ». (p.24), des ponts : « *Les ponts de Cyrtha* » (p.202) ou encore : « *Plusieurs ponts relient les ravins entre eux* », du fleuve qui traverse la ville : « *La maison donna sur les gorges du fleuve* », (p.182) (p.14), et de la pierre : « *La ville de pierre* ». (p.82), emblèmes topographiques de Constantine soient ignorés.

Décrivant ses itinéraires quotidiens Hocine, nous fait découvrir également à travers les vestiges qui témoignent du passé antique de Cirta. « *[...] seul chemin permettant de rejoindre les remparts et de pénétrer par une des portes de la ville antique* ». (p.24)

Dans les moments de désolation les plus profondes, Hocine et son ami le journaliste évoque Constantine qui est Cirta l'antique, riche de son passé historique sous le règne de la Numidie « *Cyrtha se consumait. Et les trois millénaires d'histoire tombaient en cendres* » (p.88). Mais Constantine n'est plus ce qu'elle était depuis l'embrasement de l'intolérance qui ronge tout le pays. Jadis, fougueuse et glorieuse, repoussait inlassablement ses avides conquérants : « *Quelque part, ces histoires de ville mille et une fois conquise et délaissée, ces guerres incessantes, ces patronymes légendaires, Syphax, Jugurtha [... les invasions romaines, vandales, turques et française et à présent la lutte qui nous consume, entravent notre avenir.* » (p.200), d'où l'évocation d'une ville en drame. Constantine n'en fini pas avec les agressions qu'on lui fait subir. Aujourd'hui, c'est sa propre progéniture qui vient en conquérant, qui l'assiège et brise ses espérances.

De ce fait, nous pouvons en constater que l'un des attributs sensibles, à travers lequel s'évoque l'espace romanesque, serait que l'évocation de Constantine qui nous parvient par des références d'une topographie particulière, s'inscrit dans la reconnaissance de l'espace premier, réel, espace générateur qui va démultiplier son ancrage par la suite.

Son évocation relève d'un point de vue individuel celui de Hocine, dont l'état d'âme qui l'exprime est neutre ou bien sans effet. Autrement dit, c'est une évocation en termes de reconnaissance soutenue par une description qui remplit une « *fonction mimésique qui consiste à produire l'illusion de la réalité* »¹. Tandis qu'au sein des moments de nostalgies profondes du devenir de Cyrtha-Constantine accablée par l'effroi du terrorisme, c'est l'image de Cirta la ville antique qui s'impose dans un enthousiasme de remémoration de Cirta, jadis ville de la gloire de la Numidie. Ces Hocine, mais surtout Hamid Kaim le journaliste qui l'évoque sous cet aspect antique et historique. Dans cette perspective qui appelle la mémoire collective d'un patrimoine culturelle propre à Constantine en particulier, et à l'Algérie, dans une dimension plus globale, s'inscrit l'intention de diffuser un savoir sur le monde, celui de l'histoire glorieuse de Cirta l'antique dans notre cas. Un tel ancrage spatial dépasse le rôle ornemental de sa description. Il s'agit d'une description qui remplit une autre fonction qui est la « *fonction narrative* » dont le rôle est de « *fixer un savoir sur les lieux et les personnages, donner des indications d'atmosphère, [...], dramatiser le récit en ralentissant l'action à un moment crucial* »².

De ce fait, nous constatons dans le texte de Bachi, que le recours à l'évocation de Cirta l'antique s'associe à un drame collectif, celui de la fratricide qui ronge le pays, et à un drame individuel, celui de Seyf métamorphosé en « *bourreau de Cyrtha* ». (p. 161) par la force de la montée des actes de violences qui ont entraîné le jeune policier à quitter les bancs de l'université, sous le poids de la gence de jeunes extrémistes qui réprimaient les libertés individuelles et dictaient leurs lois au sein de l'université, « *ces abrutis qui saignent le pays* ». (p. 198). Cette évocation qui fait surface dans le récit du narrateur marque comme le précise Vincent Jouve, un moment de « *ralentissement* », un moment où le lecteur pourra prendre son souffle et retrouver ses esprits, suite au récit précédent (de p.194 à p.199) qui relate des scènes terribles reflétant des actes inhumains d'une violence des plus barbares, dont Seyf était l'acteur qui se résigne à avouer son drame et sa tragédie : « *J'ai assassiné un gamin poussé par Cyrtha* ». (p. 200).

Nous revenons au trait distinctif que l'auteur attribue à Cyrtha, la mer dont nous savons la non présence dans la réelle Constantine évoqué par des éléments topographiques vrais. Cet espace romanesque est maintenant évoqué par l'intermédiaire d'un événement

¹ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Paris, SEDES, 1997, p. 43

² Vincent Jouve, *Op. Cit.*, p. 43

connu dans l'histoire algérienne contemporaine. Il s'agit de l'assassinat du président Boudiaf.

« *Nous étions près de la gare et l'horloge marquait onze heures et quinze minutes, le 29 juin 1992* ». (p.242), nous précise Hocine décrivant le climat d'effervescence de Cyrtha (plutôt Annaba !) qui reçoit le président de l'Algérie : « *Ambulances, voitures de police sillonnaient la ville. Le président Boudiaf commençait à discourir* ». (p. 243).

Or, tout le monde sait que cet acte a eu lieu dans une autre ville, à Annaba. Cet événement est déplacé dans tous ses détails (qui s'étalent de p.241 à p. 243) sur un autre lieu, Cyrtha. En plus de cet indice historique indélébile, l'ouverture de Cyrtha sur une « *mer, infinie, écumeuse, qui projette ses embruns sur les vitres, dessine les arabesques sur le sable ocre* » (p.29), rendent Annaba visible dans les d(él)ires de Cyrtha qui veut aussi ressembler à Oran, dont un aspect topographique rappelant pleinement son front de mer est repérable : « *Cyrtha, accolé au port avec son horloge semblable à un minaret* ». (p. 24). Par ce trait distinctif qu'est la mer, Cyrtha évoquera également la ville d'Alger qu'on pourrait dévisager à travers une référence qui la soutienne par 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* ». (p.37)

Dans ce labyrinthe de villes qui s'entrecroisent, Hocine à l'image d'une jeunesse aux rêves confisqués avoue sa peine : « *On s'y retrouve plus* ». (p.24), disait Hocine à propos de Cyrtha dont l'image ne s'est pas limitée à un seul endroit, ou à une seule précision. L'évocation de chacun des espaces est une évocation d'une douleur qui affecte Hocine, Hamid et Seyf dans un climat de violence et d'incertitude, qui a anéanti leurs espoirs et leurs repères. Cyrtha, espace-mémoire du passé et du présent, toute la violence de l'histoire de l'Algérie la parcourt et la blesse. Pour mieux la contenir, le Haschisch semble leur ultime voie pour subir le mal du pays sans en être conscients afin d'atténuer ce mal qui les range.

Une topographie qui se meut au gré de l'errance de Hocine dans la mémoire de l'Algérie qu'il revisite en une journée, mais aussi mouvementée par les rencontres, les souvenirs qui font surface. Dans cette confusion de lieux, l'ultime lieu qui s'évoque de lui

même est l'Algérie qui n'assimile pas la désobéissance de ses propres enfants. Cyrtha comme espace romanesque s'avère un creuset à travers lequel, « *Le récit donne, à travers la ville, des traces, des indices, soupçons d'histoire et de réalité. La combinaison d'indices et de similitudes qui fait de cette ville imaginaire un mélange des principales villes algériennes, la transforme en symbole, lieu d'une mémoire collective algérienne, mais aussi intimement personnelle, pour Hamid et à travers lui Hocine* »¹.

Cyrtha comme archi-espace dépasse de loin la raison première de l'utilisation d'un espace romanesque, celle de l'indication de reflet fidèle d'un lieu. C'est un espace qui naît d'une combinaison intime avec sa trame textuelle pour donner lieu à un archi-espace comme l'annote Zoubida Belagouag, dans sa thèse de doctorat sur le roman algérien actuel:

« 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 »².

Cyrtha s'apparente dans ses diverses représentations toponymiques et historiques à d'autres villes algériennes dont les indices répondent à cette conformité. Elle se présente en quelque sorte comme « *la quintessence de la cité algérienne* »³. S'inscrivant dans la lignée de ses aînés, Rachid Boudjedra et Kateb Yacine, Bachi réactualise la jonction des espaces en un archi-espace, l'Algérie qui les englobe et les représente.

Nous dirons à notre de notre côté que l'espace de Cyrtha, que nous qualifions d'archi-espace, naît de la fusion de l'univers référentiel et l'univers créatif de l'auteur. Bachi le configure en espace passeur de textes et de contexte. Archi-espace, Cyrtha comme pivot narratif (Cyrtha évoque Constantine, Annaba, Oran et Alger) étroit le contexte

¹ Anne Guinot, « Odyssée au centre de la mémoire. Etude sur la réécriture de l'Odyssée dans Le Chien d'Ulysse de Salim Bachi », Master 2 recherche Langue et littérature françaises, sous la direction de Charles Bonn et de Pascale Brillet. Université Lumière Lyon II. Septembre 2006, p.9

² Zoubida Belagouag. « Le roman algérien actuel. Rupture ou continuité ? Écriture et diversité littéraires. » Thèse de doctorat. Sous la direction de Charles Bonn, Université Mentouri de Constantine, 2003. Tome I, p. 224

³ Martine Mathieu-Job, « Renaissance de la tragédie : *Le Chien d'Ulysse de Salim Bachi* », In : *L'entredire francophone*, textes réunis et présentés par Martine Mathieu-Job, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, p. 344.

dramatique de l'Algérie sous l'emprise d'une décennie noire ; et comme nœud intertextuel (Cyrtha évoque Ithaque), il transcende le récit mythique qui sert à décrire métaphoriquement un monde contemporain, celui de Constantine, celui de Annaba, celui d'Oran et d'Alger. Celui de « CyrthAlgérie ».

Au sein de l'espace romanesque Cyrtha, le narrateur semble défiler son récit dans un espace évoquant le réel par le truchement de maintes informations qui renvoient à un savoir culturel discernable dans l'espace extra-romanesque. Les noms, les descriptions et les événements typiques produisent un effet de réalité. Cependant, à cet effet de réalité s'oppose l'orthographe de Cyrtha qui convoque une pluralité de références spatiales non repérables dans la réalité de l'en dehors du roman. Une multiplicité de lieux que Cyrtha dissimule et dévoile majestueusement au gré du montage, construction-déconstruction des six lettres qui permettent à l'auteur de se démarquer, par une certaine distanciation envers une réalité transparente. Une orthographe qui se voudrait aussi comme une volonté d'échapper à l'unicité réductrice du sens, pour une réécriture du mythe dont la matière première serait l'écriture d'un sens éclaté qui se meut, se multiplie et se renouvelle. L'auteur élabore un autre mythe, celui de Cyrtha, une ville inventée, sublimée, un espace cathartique face à la violence qui frappe en Algérie.

V.2.2 Poséidon à l'ombre d'une métaphore filée

Dans ce flux d'implicites que suggère l'agrammaticalité du nom Cyrtha, surgit le détournement et le renversement du récit mythique. En effet, le voyage de Hocine est transfiguré par plusieurs mythèmes essaimés çà et là dans le texte de Bachi par le biais de l'invariant qui dévoile le mythe latent. Voyage terrien, qui ne s'effectue, certes pas en mer, mais Cyrtha, son lieu de déplacement fait corps avec la vaste étendue que rappelle tout un réseau de métaphores, maritimes, filées qui se fauillent dans tout le discours de Hocine. Il substitue par exemple, sa randonnée avec Mourad à un déplacement sur mer dont le verbe voguer suivi du nom écume justifient clairement la présence: « *Nous laissâmes passer les cours, insignifiants pour la plus part, et voguâmes sur l'écume du jour* ». (p.118). Il certifie, par la suite, son entreprise intentionnelle de lire dans son voyage, un déplacement autre que celui qui apparaît dans le texte : « *Je sais, cette expression ne veut rien dire, pourtant, en ces heures indolentes, la navigation, la mer et ses vagues bouillonnantes étaient les seules images qui se présentaient à mon esprit et prenait sens de source naturelle* ». (p.118), d'où son assimilation au périple maritime.

Le champ lexical de la mer est encore une fois perceptible dans la parole de Hocine, qui évoque la mer comme lieu de danger en mettant en parallèle la menace de la ville à celle de la mer. Il compare le climat d'insécurité de Cyrtha qui l'assiège à la violence d'une vague déferlante : « *La menace gonflait comme une lame profonde, prête à m'éventrer. Quand la fatigue me tenaillait, Cyrtha attestait sa présence, sa force irrémédiable grandissait et menaçait le monde où je voulais continuer à vivre* ». (p.123). Dans cette étreinte des deux lieux, s'affirment les propos de Gaston Bachelard pour décrire ce scénario : « *La ville est une mer bruyante* »¹. L'évocation de la mer se voit, se lit comme un label appelant à une mobilité de l'espace romanesque, Cyrtha sous le signe de péripéties et d'errance. Cyrtha espace-mer menaçant s'apparente à la malédiction de Poséidon qui maintient Ulysse enfermé dans ses eaux. Hocine, de même y consentit son enfermement dans une Cyrtha où il est difficile de se déplacer ou de s'enfuir.

Cette métaphore filée semble surgir encore une fois dans l'axe narratif politiquement lié au 29 juin 1992² à la date de l'assassinat du président Mohamed Boudiaf. L'impact du désastre national fait dire à Hocine, dont l'errance maintenant s'effectue dans les méandres de sa mémoire. « *Je ressentais la douleur qui déferlait sur Cyrtha [...], des passants murmurait : on avait tiré sur le président* ». (p. 243).

Le déferlement, action propre aux vagues et au déchainement de la mer, semble rendre compte d'un double mytheme faisant référence à Poséidon³ en rapport avec le périple d'Ulysse. La manifestation du dieu des profondeurs marine au cours du voyage d'Ulysse est l'afflige d'une douleur subie, suite au déchainement de sa colère sur le voyageur, causant la perte de quelques uns des ses compagnons. La douleur de Hocine est exprimée en termes d'un déferlement qui l'a abattu, lui aussi, et à causé la perte, non pas de ses amis, à lui, mais d'un compagnon-espoir de tout les jeunes algériens.

Ce rapprochement qui fait état d'une complicité entre espace mer et espace ville semble nous orienter vers le sens que semble avoir le parcours de Hocine. Ce parcours

¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2004, p. 43

² Cf. V.3.6 Ulysse comme matrice mythique pour dire le 29 juin 1992, p. 274

³ Selon le dictionnaire des mythologies, « La colère de Poséidon s'amplifie lorsqu' Ulysse éborgne le Cyclope avec un mât époiné. A l'escale de l'île d'Eole, le dieu des vents fait don aux matelots d'une jarre qui renferme tous les vents de la tempête. Croyant qu'elle contient du vin, et ayant repris la mer, ils la débouchèrent ; les vents se ruent sur eux. Pendant des jours et des nuits, ils sont ballotés, d'autres ont péri en mer »

comme celui d'Ulysse sera le parcours des rencontres inouïes avec des alliés et des ennemis, que nous nous apprêtons à rendre visibles dans la trame du texte.

V.2.3 Le Temps d'un Cyclope

Dans une sorte de jeu intertextuel, nous rencontrons dans le texte de Bachi une référence homérique explicite. L'une des escales dangereuses dans laquelle Ulysse devait affronter l'avidité du Cyclope Polyphème. Cet épisode est bien évidemment associé à la ruse d'Ulysse qui prétend s'appeler Personne, avant de percer l'œil unique du Cyclope, afin d'échapper à la colère de Poséidon. Les myèmes qui rappellent ce personnage mythique s'avèrent réactualisés dans le texte de Bachi. L'allusion au Cyclope est soutenue par : « *Personne* » et « *l'œil unique* ».

Or, le contexte de cette réactualisation relève d'une désacralisation totale du mythe. Nous assistons à cet effet à une discussion qu'a entretenue Hocine, errant dans les rues de Cyrtha, avec un mendiant :

« A l' écart du monde, au coin d'une ruelle, je rencontraï le Temps. Il se vautrait dans sa crasse. [...]. Il buvait au goulot une bouteille de vin.
- Comment Dieu t'a-t-il nommé ?
- Personne répondis-je. Personne.
Son œil unique me détailla [...].
- Ne te moque pas de moi, les livres je les ai lus, tous, tous lus et absorbés. » (p.150)

Loin d'y concéder avec l'épisode mythique, l'intertexte d'Homère ne constitue pas un objet d'imitation sérieuse. Bachi met en scène son Cyclope-Temps qui constitue une « *transvalorisation* » du Cyclope d'Homère. Par « *transvalorisation* » Gérard Genette entend une « *manifestation à la fois la plus brutale et la plus énigmatique, et qui s'appuie sur un renversement pragmatique absolue* »¹. Ce renversement s'apparente à une forme de destitution d'une valeur attribuée et attestée par l'hypotexte, concernant une action, une attitude ou un sentiment qui caractérise un personnage.

Ainsi, nous constatons que le personnage du mendiant, Cyclope de Bachi, est mis en texte tout en étant déchu des valeurs « héroïques », qu'Homère lui attribua dans *l'Odyssée*.

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes La littérature au second degré*, Op. Cit., p. 524.

Évidemment, la valeur pragmatique que lui accorde l'hypotexte, à savoir sa carrure et sa monstruosité, se substitue à une silhouette insignifiante d'un mendiant complètement inoffensif.

Cependant, Cet aspect dégradé et négatif derrière lequel est imagé le Cyclope-Temps de Bachi, tend paradoxalement d'une extrême dégradation vers « *une valorisation* » de ce personnage. Une valorisation, qui selon Gérard Genette, « *consiste à lui (personnage) attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus important et/ou plus "sympathique", dans le système de valeurs de l'hypertexte, que ne lui en accordait l'hypotexte* »¹. Une valorisation que nous touchons, de notre côté, à travers le profil de l'intellectuel que ce mendiant affiche ; surprenant le lecteur par un savoir livresque abondant, et à qui l'indice de « *Personne* » n'a pas échappé attestant de son extrême conscience, en dépit du vin qu'il buvait, par opposition au Cyclope que cette boisson a rendu inconscient, son unique œil fut crevée par la suite par Ulysse et ses compagnons. Et si, ayant perdu son unique œil, le Cyclope termina perdant, le mendiant finit en vainqueur en gagnant l'émerveillement du lecteur envers son savoir livresque.

Un savoir livresque qui mérite d'être observé, pas d'un seule œil, mais de dix ! Le mendiant qui avait aussitôt reconnu, depuis le mot « *Personne* » lancé par Hocine, la référence d'Homère certifie de sa lucidité encore une fois et interpelle son interlocuteur : « *Les livres que Dieu nomma [...], et nous ordonna de consulter – "Lis, lis", m'enjoignit-il* ». (p.150). Ce qui témoigne d'une certaine manière d'insistance voulue, peut être par l'auteur, afin de transposer l'épisode antique dans un contexte contemporain entrecroisés par cette introduction d'éléments modernes modifiant une figure mythique, celle de Polyphème certifiant ainsi les propos de Pierre Albouye qui nomme ce jeu intertextuel : « *Cette ironie, ce refus de prendre le mythe au sérieux, ce jeu, établissant la distance* ».²

En effet, il est vrai qu'une certaine distance est perçue entre les deux profils mis en parallèle, mais nous pensons que Bachi déjoue de cette distance qui les séparent pour rendre proche aux yeux du lecteur un drame qui a marqué les années 90. dans le cheminement de la dégradation et de la désacralisation de l'image du Cyclope, nous

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes La littérature au second degré*, Op. Cit., p. 483.

² Pierre Albouye, *Op. Cit.*, p. 9

sommes parvenues à y voir un personnage d'une culture savante. Ne serait t-elle pas l'objectif visé par l'auteur afin de rendre hommage aux intellectuelles assassinés au cours de la décennie noire dont le nombre est très important ; de dénoncer également la situation accablante de l'élite de l'Algérie, tous domaines confondus, qui étaient la cible première des extrémistes durant cette période. Nous en rappelons l'assassinat de nombres d'intellectuels comme Tahar Djaout, Mahfoud Boucebc, M'Hamed Boukhobza, Abd el-Kader Alloula et Youssef Sebti. Etc.

V.2.4 Un Achille au commissariat

Dans *Le chien d'Ulysse*, l'intervention des multiples narrateurs rappellent à maintes reprises une date. Celle qui constitue l'axe chronologique de tout le récit : le 29 juin 1996. Cette dernière est à son tour mise en rapport avec un événement dramatique du 29 juin 1992, l'assassinat du président Mohamed Boudiaf. Seyf, tout comme ses amis universitaires ont vécu ce drame difficilement, ayant perdu avec cet homme toute lueur d'espoir qui nourrissait leurs existences suite au bouleversement politique suite à l'annulation des élections en 1991 remportées par les islamistes.

Après cet incident, Seyf étudiant à l'époque, quitta l'université et s'engagea dans la police algérienne. Après six mois de stage il en sort ce : « *Jeune, solide, plutôt bien bâtis et fou de rage* ». (p.161). Une description qui effleure un motif d'une légende homérique : figure d'une violence guerrière animé par la rage de la vengeance. Seyf, comme son nom l'indique en arabe : l'épée, reflète par excellence un profil de guerrier. « - *Je vous considère comme le fer de lance de notre commissariat* ». (p.192), lui dit son supérieur. Il n'aménageait aucun effort pour aller traquer les semeurs de la mort : « *J'ai dit à mes hommes de balancer les lacrymos, puis j'ai foncé dans le tas. Dans le noir, avec le gaz* ». (p.184)

Dans cette jeunesse fougueuse, il rappelle un héros affecté par la gloire et la mort dans ses premiers printemps : « *Ses traits ne marquaient aucune expérience, aucune ride ne sillonnait sa figure, une singulière virginité qui agissait comme un filtre, un masque apposé sur la mort* ». (p.163)

Achille mourut glorieux et jeune après avoir vengé un ami Patrocle, dont la mort a laissé inconsolable. Le motif de la vengeance et de l'ami vengé est présent doublement chez Seyf. Sa première vengeance, il l'a signée par sa décision d'intégrer le corps de la police, le jour où son Ami, l'Ami de tous les jeunes algériens fut assassiné, et dont la mort a réjoui les jeunes, religieusement fanatique : « *Le lendemain, les étudiants islamistes se saluaient en s'administrant des tapes dans le dos et nous regardaient en se moquant. Depuis, je n'ai cessé d'être en colère contre le monde entier, en rage* ». (p.244). Inconsolable, il déversa sa rage sur les détracteurs de la paix, en remplissant sa mission d'un guerrier moderne armé d'une Baretta, son « *unique viatique* » (p.159).

Il perdit un autre ami lors d'une mission. Son collègue Mahmoud tomba sous les balles des fils de la haine. Déchainé, inconsolable, il agit en Achille qui « *poursuit jusqu'à la mort, le Troyen Hector, dont il garde la dépouille atrocement mutilée* »¹. Une scène des plus effroyables que relate Homère. Dans cet acte de vengeance, vengeance, soutenue mais aveugle tout de même, se dégage une violence monstrueuse.

Seyf accablé par le poids du malheur subi se venge lui aussi, l'inhumain l'emporte chez lui. « *Agenouillé à cinquante centimètres, le jeune homme de quatorze ans fut aspergé par les matières cérébrales de son complice. Il vit la figure du condamné se défaire sous le souffle ... il vomit en tremblant* ». (p. 196). Il demeure inflexible et va au bout de sa monstruosité : « *Seyf ne bougeait pas. Le bras tendu. Il observait le corps à ses pieds* ». (p.196)

Sans doute, de telles images se sont répétées énormément durant la décennie noire. Nous pensons que le profil d'Achille réécrit par l'auteur sous cet aspect de monstruosité et d'insoutenables actes de violence qui se répandait de par et d'autre chez les intégristes comme chez les policiers. Il met l'accent ainsi sur un mal qui a rongé le pays. Cette montée de violence sans limite est l'expression de la disparition des valeurs humaines et de la déchéance d'une nation sous l'emprise de la bêtise humaine.

Enfin, dans ses multiples querelles avec ses amis à propos de son engagement dans la police, dans ces temps d'aucune certitude du proche comme du lointain, que lui aussi supporte mal, le discours de Seyf rencontre un autre motif,

¹ Myriam philibert, Dictionnaire des mythologies, Paris, Maxi-Livres, p. 6

« celui du choix entre une mort glorieuse au combat et une mort précoce et la possibilité de poursuivre sa vie humaine et de transmettre par le récit sa vie, vient se greffer ici sur la réflexion sur l'engagement. En effet, l'impuissance face à une réalité algérienne en pleine Délitescence, soulève la question de l'engagement et de ses modalités »¹.

Seyf finit par se demander à ce propos : « [...] mourir d'une balle dans la peau relevait de la facilité ou de l'exploit » (p.165)

V.2.5 L'Hélène² consentante

Le jeu intertextuel se maintient dans sa présence-absence dans *Le Chien d'Ulysse*. Cette fois-ci en revisitant l'œuvre sœur de l'*Odyssee*. Il s'agit du prétexte qui a déclenché la guerre de Troie relaté dans l'*Illiade*, qui fait surface dans le texte Bachien. L'Hélène de Bachi est aussi une femme courtisée et enlevée, mais enlevée avec son propre gré à l'insu de celui qui fut son premier homme.

Les mythèmes d'Hélène se résumant en la femme courtisée et enlevée sont repérables dans une séquence narrative nourrie d'allusion à Ulysse et à la guerre de Troie. Nous avons déjà abordé³ cette allusion évoquant un personnage-ombre d'Ulysse accompagné de son chien Argos, qui surgit dans le délire de Hamid Kaim, le journaliste. Et nous comprenons maintenant, pourquoi Bachi inclut cette allusion dans le récit de Hamid, et non pas dans celui de Hocine qui se configure comme l'Ulysse moderne, dans la majorité des séquences narratives du récit. C'est à Hamid Kaim que Samira fut enlevée.

Notre mythème de départ est repéré dans le récit du personnage « *Sorti des ténèbres* ». (p.92) racontant à Hamid Kaim et à Ali Khan ses « *Dix années d'une terrible guerre, dix années d'un voyage interminable* ». (p.93). Relatant par la suite le pourquoi de cette guerre, il enchaina :

¹ Anne Guinot, *Op. Cit.*, p.67

² Myriam Philibert écrit que « Dès son plus jeune âge, Thésée l'enlève, mais les frères d'Hélène la reconduisent à Sparte auprès de leur père adoptif, le roi Tyndare, sur les conseils d'Ulysse, la donne en mariage à un roi un peu sot, Ménélas, et fait promettre aux autres princes grecs de venir en aide à Ménélas si besoin était. Quand le Troyen Pâris l'enlève à son tour, tous les Grecs volent à son secours, déclenchant l'épique guerre de Troie. L'épisode adultérin avec Pâris est peu clair. Il semble qu'Hélène, poursuivie par la vengeance d'Aphrodite, ait agi de son plein gré et soit tombée amoureuse du jeune Troyen », *Dictionnaire des mythologies*, Maxi-livres, 2002, p.117

³ Cf. Chapitre V.1.2 Articulation titre excerpt, p. 229

« - C'est l'histoire d'une femme enlevée aux siens ».
Hamid frissonna.
Le voyageur :
Et pour qui les siens assiégèrent une ville [...]. Pour une
femme conquise par un autre, de jeunes hommes
périssent sans nombre. Et elle se promenait sur les
remparts, jetant un œil avide sur le cercle de mort, à ses
pieds ». (p.92)

En nous appuyant sur le cinquième type des relations transtextuelles instaurées par Gérard Genette, qui définit comme l'allusion, « *c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable* »¹, nous nous apercevons que « des inflexions » telles que les dix années de guerre, les dix années de voyage et d'errance, la ville assiégée et la femme conquise, sont apparemment dits et non-dits. Aucun nom des personnages mythiques n'est explicitement mentionné, en revanche, ces inflexions fonctionnent comme des mythes, et nous orientent pertinemment vers « *la perception d'un rapport* » de coprésence du texte homérique. Nous en percevons donc, les dix années de guerre d'Ulysse au côté des Achéens contre les Troyens ainsi que ses dix années de voyage et d'errance, la ville de Troie assiégée et Hélène enlevée et complice du jeune Troyen Pâris.

Maintenant, que le repérage des mythes attestant de la présence de cet épisode est bien fondé, nous nous pencherons vers sa présence textuelle et sa réécriture dans un contexte autre que celui de l'antiquité.

Nous fixons dans l'extrait ci-dessus, l'expression « *Hamid frissonna* ». Une sensation que Hamid Kaim a eu suite à l'histoire d'une femme enlevée aux siens. Ce frissonnement répond à son état d'âme. Dans sa vie, fut Samira. Sa fiancée qui a simulé son enlèvement pour vivre avec un autre.

Le thème de l'enlèvement est mis en relation directe avec un contexte politique qu'a connu l'Algérie, celui des mouvements et manifestations des étudiants réprimés en 1979, premières prémices de l'avènement des événements d'octobre 1988, puis les massacres de la décennie noire. Hamid Kaim et Samira fréquentaient la même université. Ils participèrent aux vastes mouvements de grève et de manifestations que connurent toutes

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes La littérature au second degré, Op. Cit.*, p.8

les universités algériennes à l'époque pour dénoncer leurs libertés confisquées. Les choses se précipitèrent et dégénérent vers de violentes répressions et agressions qui ont fait beaucoup de victimes, jeunes surtout, ainsi que de multiples opérations d'arrestations et d'enlèvements arbitraires. Sauver sa peau était le premier souci des universitaires persécutés au quotidien. « *La police investit l'université. Partir. Des hommes en armes circulent* ». (p.214)

Dans le flou de ces événements, Samira est portée disparue. « *Elle était revenue le soir pour le retrouver. Le campus était désert. Elle s'aperçut de son erreur. Des hommes l'embarquèrent de force dans leur voiture blanche. La voiture démarra. Elle disparut dans la nuit* ». (p. 96). Les tentatives de Hamid Kaim pour la retrouver demeurèrent vaines. En fin de compte, « - *Elle est morte* ». (p.99) lui annonça un parent haut placé dans l'armée nationale populaire algérienne, Lui et son ami Ali Khan furent tourmentés pendant six mois par des accusations de hautes trahisons, qui entravaient tous leurs projets d'ordre professionnel.

Notre mytheme manquant pour compléter l'épisode de l'Hélène consentante avec son ravisseur, nous est raconté par le narrateur qui y introduit la pièce qui va parfaire ce puzzle. Une année après l'enlèvement simulé de Samira, Hamid Kaim l'a reconnu dans la rue.

« *Elle avait épousé un agent de la Force militaire. L'homme l'avait courtisée pendant la grève des étudiants. [...], l'homme demanda sa main, elle accepta. Pour ne pas blesser Hamid Kaim, elle fit croire à son enlèvement, la nuit par les sbires de la force militaire, pratique courante alors* ». (p.249). « - *Smard répondit-elle* ». (p.249) lorsque Hamid l'interrogea à propos de celui qui la lui a enlevé.

Nous tenons à rappeler que nous reviendrons¹ longuement sur le personnage du commandant Smard qui constitue un noyau mixte dans la narration, à propos de la médiation historique que sous-tend la réécriture du mythe d'Ulysse.

L'enlèvement simulé de Samira s'avère contenir des similitudes avec celui d'Hélène. Pâris, le jeune Troyen qu'Hélène a préféré est dans une position de force par

¹ Cf. Chapitre V. 3. 3 L'enfer d'une haute spoliation, p. 266

rapport à Ménélas. Guerrier valeureux, *l'Odyssée* lui consacre une page parmi les héros de la guerre de Troie. Son exploit fut de blesser Achille au talon. Par contre, Ménélas est présenté par Homère, comme sot, d'une personnalité effacée. Son vécu fut toujours à l'ombre de celui de son frère Agamemnon. Cette préférence d'un ravisseur à profil meilleur se répète chez Samira. Justifiant son choix, elle s'adresse à Hamid Kaim : « *Tu n'avais rien. Si. Des rêves. Mais où est-il écrit que les rêves vous nourrissent ? Où est-il dit qu'il est permis de rêver sa vie ? J'avais besoin de stabilité. Une maison, un lit, des enfants* ». (p.249). L'ayant compris, il lui répond : « *Et mes mains sont vides, n'est-ce pas ?* ». (p.249). Hamid Kaim ne manquait ni d'intelligence, ni d'intégrité, il était même son héros au temps des manifestations universitaires, narguant fièrement et courageusement les autorités, « *Déjà, Samira les (Hamid et Ali) suivait partout. La révolution les tenaillait* ». (p.214). Encore étudiant, il ne possédait pas les deux clés de voute des forces militaires : L'autorité et l'argent qui semble avoir enlevé Samira de ses bras.

Samira, consentante oui, mais courtisé par Smard, tout en la sachant promise à Hamid Kaim, met en exergue la cupidité des agents de la Force militaire connus depuis le temps dans le système politique algérien par leurs avidités et leurs actes de spoliation des biens des autres. Un scénario que nous revoyons chez Hamid, à la recherche de Samira, face au commandant Smard, qui la lui a enlevé, en ces termes, dans une comparaison toute homérique :

« *Tout change à une vitesse extraordinaire. Les temps sont difficiles, chacun veut sa part du gâteau, et se bat, crocs en avant, comme un chacal* ». (p.100). Les représentants de l'autorité semblent réactualiser cette réalité de pouvoir et de possession qui nous revient de loin, de l'antiquité grecque. « *Les temps n'avait pas changé. Les temps ne changeront jamais* » (p.100), fit remarquer Hamid Kaim à son ami.

Nous pouvons voir dans cette histoire d'enlèvement que transpose Bachi dans une ère contemporaine, ayant pour contexte l'Algérie, un épisode revisité dans lequel s'entrecroisent apparemment deux tragédies d'une intensité égale. A la fois individuelle en la personne de Hamid Kaim, et collective dans le sillage d'une politique nationale, synonyme d'arbitraire et de répression, qui sévit en Algérie depuis son indépendance.

V.2.6 Les Sirènes Bachiennes à la croisée d'une bi-réécriture

Nous avons signalé précédemment¹ une double similitude, à propos de l'inscription du roman de Bachi dans une sorte d'imitation de procédés de réécriture du récit mythique propre à Joyce. Celui de la mention directe du nom d'Ulysse au sein du titre, et celui de l'ancrage spatiotemporel de l'errance du héros réduite à une déambulation d'une journée dans un espace urbain : Dublin chez Joyce et Cyrtha chez Bachi, qui interpelle ses lecteurs peut-être à en déduire de sa chronologie odysseenne de 24h, cet indice intertextuel. La parole de Hocine n'est-elle pas une prière de l'auteur pour constater la référence Joycéenne ! « *Qu'il reste quelque chose de cette journée ! [...]. Ulysse danse sur les flots.* ». (p.238)

Un troisième indice relevant d'une transposition moderne de l'épisode des Sirènes chez Bachi, vient confirmer le double recours intertextuel évoquant ces créatures mythiques, tout en les adaptant au contexte de la violence de l'Algérie des années 90.

A ce propos, nous adhérons à la même interrogation soulevée par Sophie Rabau qui se demande « *Quel est l'hypotexte de Bachi [...] l'Odyssee ou l'Odyssee filtrée par Joyce ?* »². Parce que Bachi emprunte des techniques repérables dans *l'Ulysse* de Joyce tels que la transgression de la linéarité, de l'unité spatiotemporelle et l'organisation de l'intervention des personnages habituels dans toute trame narrative. Son texte est marqué aussi par l'effet de la parodie et du satire, par le recours à un statut médiocre et ridicule des personnages à profils mythiques, à savoir Hocine, Hamid, Samira, Narimène, et similairement : Bloom, Marion, Molly, Stephen, Miss Douce et Miss Kennedy dans *Ulysse*

Nous en visons dans ce double acte de réécriture, l'épisode des Sirènes. Parce que d'une part, Bachi transpose cet épisode qui, à l'origine est un épisode qu'on attribue à Homère, et d'une autre part, effectue cette transposition à la manière de Joyce. En effet, le mytheme qui permet d'attester la présence des Sirènes, dans leur référence exclusivement mythologique, dans un texte, se résume dans la voix séductrice symbole de la tentation et de la séduction. Cet invariant est représenté par Joyce à travers l'attitude faussement aguicheuse de deux serveuses de bar, Miss Douce et Miss Kennedy, tout en jouant sur les

¹ Cf. Chapitre V.2.6 Les Sirènes Bachiennes à la croisée d'une bi-réécriture, p. 256

² Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p.123

sonorités et en insistant sur la thématique de l'oreille. Dans *Le chien d'Ulysse*, les Sirènes deviennent entraîneuses de boîte de nuit. Insistant comme Joyce sur la thématique de l'oreille. Dans une étape de l'errance nocturne, Hocine se retrouve un soir dans Chems El Hamra, une boîte de nuit qui signifie le soleil rouge, musique et érotisme font d'emblé écho au bordel chez Joyce.

Dans un premier temps, nous assistons à la thématique de l'ouïe qui se précise : « *La musique m'explosa à la gueule* ». (p.226), puis s'intensifie « *La musique retentit plus fort* ». (p.230). Et dans un deuxième temps, la thématique de la séduction, incarnée par Narimène, dont le prénom couve une référence au chant, élément attribuable aux Sirènes d'Homère « *Salim Bachi, par le biais d'une paronymie heureuse avec un prénom dénotant le chant et la mélodie (Narma, Naghma), fait étymologiquement de sa Narimène une sorte de sirène-Circé séductrice propre au rôle néfaste que lui assigne l'affidé commandant Smard* »¹. La séduction de Narimène s'associe aux sons qui dominent la scène. Hocine fait parler ses sensations : « *Narimène se leva et s'assit sur mes genoux. Elle passa un bras autour de mes épaules. Sa chair sur la mienne m'électrisait* ». (p. 233). La thématique de l'oreille est supportée par le discours du commandant Smard dans sa tentative de convaincre Hocine de devenir un de ses hommes ; Hocine subit simultanément la voix autoritaire de Smard « *Je lui ai offert la gloire. Il l'a balayé* ». (p.233) et la voix ensorceleuse de Narimène « *Narimène continuait de me parler à voix basse tout en me caressant le sexe* ». (p.233). Le chant séducteur des Sirènes atteint son apogée à ce niveau. Le chant funeste des Sirènes synonyme de danger mortel est aussi à voir dans l'appellation de la boîte Chems El Hamra qui abrite les voix/voies de Narimène et Smard, le rouge, couleur de passion et de sang reflète le charnel et le mortel qu'incarne les créatures mythiques et par transposition de Bachi, les voix de Narimène et de Smard. De même, nous y voyons une similitude avec la pratique de réécriture de Joyce qui a transposé l'univers épique dans un univers vulgaire.

Notons que *L'Ulysse* de Joyce est d'abord cité explicitement dans le roman de Bachi où le narrateur relate un passé douloureux de Ali Khan : « *Lorsqu'il eut quinze ans, la sœur de Khan mourait, il entamait Ulysse et regardait, par delà son épaule, Dublin*

¹ Bernard Aresu, Rice, Houston, « Arcanes algériens entés d'ajours héliéniques : La Chien d'Ulysse de Salim Bachi », Actes du colloque : *Paroles déplacées*, publiés sous la direction de Charles Bonn. *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*. Vol 2. Paris : l'Harmattan, 2004, pp.178-187.

vivre et mourir. Seuls les êtres de papiers comptaient. Eux seuls vivaient une vie digne et sincère ». (p. 103). Nous nous demandons d'ailleurs, si ce n'est pas une réponse à l'interrogation soulevée par Sophie Rabau que nous avons citée ci-dessus¹ et que l'auteur nous «avoue» discrètement l'influence d'une œuvre lue dans son adolescence et par conséquent, reconnaît la réécriture de « *l'Odyssée filtrée par Joyce* »²

Nous voudrions maintenant passer à la deuxième étape d'analyse qui suit le repérage d'une scène mythique de l'hypotexte et sa similitude dans l'hypertexte, afin d'en déduire la finalité du mythe revisité. Nous constatons que la scène de séduction de Narimène la Sirène dans *Le chien d'Ulysse* est liée au commandant Smard qui voulait à tout prix intégrer Hocine dans un projet politique, celui d'intégrer les forces de lutte anti-terroriste auquel Hocine exprime son refus catégorique. Pour le convaincre, Smard lui donne rendez-vous dans ladite boîte de nuit, et l'appâte par le charme de Narimène, la Sirène de Chems El Hamra. « *Narimène secoua un doigt sous mon nez et fit tomber ses cheveux sur mon visage. Elle murmura : - Tu n'es pas très gentil avec le commandant* ». (p.233). Bachi fait recours de cet artifice mythique pour exprimer le désarroi des jeunes algériens durant les années 90 qu'on exploitait dans un conflit dont ils n'avait pas la moindre responsabilité. Ballotés entre le chômage qui les guettait, les groupes des réseaux terroristes d'un côté, et les forces de l'Etat (agissant dès fois d'une manière douteuse) , ils risquaient, tout azimut, un danger de mort au quotidien. Opter pour un des deux clans c'est tomber de Charybde en Scylla.

L'abus de pouvoir des autorités représentant l'État et les moyens loin d'être propres auxquels ils font recours pour mêler les jeunes universitaires dans des projets politiques à intérêts personnels, semble du même degré de monstruosité que le sont les Sirènes, séductrices mais aussi mortelles. A ce sujet, Sophie Rabau, souligne que « *Salim Bachi choisit une référence odysseenne afin d'exprimer l'absurdité politique et la paralysie qui frappe une ville imaginaire d'Algérie* »³. Cependant, c'est à l'image de Dublin, ville paralysée par l'absurdité de la politique et de la société irlandaises que s'est forgée le sens d'une errance autre du héros mythique réactualisé et recontextualisé cette fois-ci en Algérie.

¹ Cf, p. 257 de ce même chapitre.

² Sophie Rabau, *Op. Cit.*, p.123

³ *Ibid*, p.38

V.3 La descente aux enfers de l'Histoire

Comme nous venons de le constater, la réécriture de l'épopée antique se base sur plusieurs éléments parodiques, du plus latent au plus complexe. Cependant, l'intertexte, le plus représentatif comme celui qui met en relation le texte contemporain au récit d'Homère est sans doute l'épisode final qui met fin à une errance, si courte soit-elle, mais comblée d'embûches et égale en termes de déperdition aux dix années d'absence d'Ulysse.

La narration de l'histoire de Hocine se fige dans une temporalité fixée par un jour, un mois et une année. Le 29 juin 1996 accentuée par une indication des horaires de tous les événements où plutôt déplacements de Hocine dans les méandres d'une ville sans âme et d'une mémoire assaillie par les bouleversements d'un difficile présent et d'un passé douloureux. Nous accordons certes, de l'importance à cette date qui revient comme un leitmotiv et sous-tend le mytheme de l'errance, même réduite à une journée d'absence, que Bachi transpose dans son texte.

Cependant, nous nous dirigerons vers une autre date, celle du 29 juin 1992 que les narrateurs du récit qui intervenaient, chacun selon un point de vue personnel, mettent toujours au diapason de leurs récits tout en se remémorant l'évènement tragique qu'elle rappelle : l'assassinat du président Boudiaf dans la ville d'Annaba. Cette mise en parallèle et ce rappel incessant de cette date à suscité notre hyper-curiosité quant au lien qui pourrait exister entre le 29 juin 1992, donc l'assassinat du président Boudiaf et le récit mythique qui nourrit, avec la même intensité, de présence et d'insistance, le texte de Bachi

Partant de ce que nous avons appelé précédemment *Cyrtha* comme espace de jonction, en rapport avec son aspect métonymique manifesté dans le texte. Nous résumerons d'emblée la descente aux enfers en termes d'événements qui ont marqué l'Algérie à l'orée de son indépendance, jusqu'à nos jours.

Ces événements dénoncent l'arbitraire et les dépassements répressifs ayant pour agent et responsable premier les propres enfants de l'Algérie à l'encontre du peuple algérien et de l'Algérie, elle-même. Une douleur dans l'Histoire de l'Algérie contemporaine que l'archi-espace de Bachi dit profondément : « *Cyrtha vaincue par son inertie et le poids de ses fautes* ». (p. 194).

Notre objectif, ici se relève du deuxième axe qui se situe en parallèle de l'intertextualité mythique dans la composition thématique du roman. Il s'agit de mettre le doigt sur la dimension critique qu'inscrit l'auteur au sein de son écriture. Le réel politique dans toutes ses dérives est abordé par ce dernier. A l'image des écrivains qui se sont manifestés durant et après les années sanguinaires, Bachi donne, il offre son point de vue ce qu'il pense et laisse le lecteur d'en juger des faits, de lui-même. Jacques Noiry témoigne du recours à cet acte scriptural véhément et dénonciatif chez la nouvelle génération en faisant remarquer que : « *Les nouveaux ne craignent plus de s'exprimer librement sans s'abriter derrière le paravent un peu facile de la recherche formelle* »¹

Événements évoqués par divers récits dans *Le Chien d'Ulysse*, que nous allons retracer à travers des rappels et des flashes historiques que l'auteur insémine dans des profils de personnages renvoyant chacun à une histoire d'une tare qui pèse sur la mémoire individuelle et collective de l'Algérie. Une écriture dans laquelle « *On n'échappe pas à la référence ; on n'échappe pas à l'histoire* »². Ne pas échapper à l'Histoire, ne date pas d'aujourd'hui ou particulièrement dans l'écriture de Bachi. Les auteurs algériens des générations précédentes se sont toujours mis au diapason de leurs époques et ont dit, eux aussi, leurs malaises, ceux de leur peuple bien évidemment.

Rappelons aussi que depuis l'apport déterminant de Pierre Machery en 1966, dans *Le Prince et le Marchand*, fixant le rapport de la littérature à l'Histoire, qui considère les situations historiques comme *materia prima* de la littérature, les études littéraires se sont orientées vers cet échange qui mouve et nourrit les deux disciplines. L'objectif étant de systématiser le rapport du texte littéraire à l'Histoire, mais

« Cette histoire n'est pas par rapport à l'œuvre dans une simple situation d'extériorité : elle est présente en elle, dans la mesure où l'œuvre, pour apparaître, avait besoin de cette histoire, qui est son seul principe de réalité, ce à quoi elle doit avoir recours pour y trouver ses moyens d'expression »³,

parce qu'autant que ce rapport soit visible et lisible dans un texte littéraire, cela n'omet pas de considérer la transposition imaginaire et le travail d'écriture qui lui sont spécifiques, et qui le font démarquer de l'écriture purement historique.

¹ Jacques Noiry, *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Paris, Belin, 1996, p. 113

² Pierre Vanbergen, *Pourquoi le roman ?*, Paris, Fernand Nathan, 1974, p. 183

³ Pierre Machery, *Le Prince et le marchand*, Paris, Fayard, 1980, p. 114

V.3.1 De l'Histoire au fil des textes algériens d'expression française

Nous désignons par Histoire, événements et degré de leur reproduction dans le roman. Autrement dit, tout ce qui a trait à ce qui est historiquement vrai ; où « *L'Histoire est alors devant l'écrivain comme l'avènement d'une option nécessaire entre plusieurs morales du langage* »¹

Dans le cas du *chien d'Ulysse*, l'auteur ne transmet pas celle-ci comme un livre ouvert, car il ne s'agit pas de témoignage. Il s'agit de fragments de l'Histoire. Seulement des indices, des dates, des événements, sans pour autant évoquer explicitement l'Histoire. L'auteur fait donc appel aux événements historiques chaque fois que la structure narrative l'exige.

Face aux prises directes avec le tumulte de l'Histoire, tout individu en général et écrivain en particulier, ne pourrait garder ses distances vis-à-vis des réalités sociopolitiques conjuguées au passé comme au présent. L'expérience littéraire des écrivains algériens a fait preuve de récupération de faits historiques dans leurs écrits, ainsi qu'une forme de prise de position par rapport aux événements qui ont jalonné l'Algérie. En deçà du roman à thèse ou à élaboration pamphlétaire, Ils optent pour un discours littéraire qui tient de sa particularité sémiotique et créatrice tout en le dotant d'une élasticité d'intervention sociale.

En premier lieu, la génération des « *pères fondateurs* » (1920-1950), selon Nadjjet Khadda², une génération qui a pris la parole pour au moins éviter son effacement face à la rive dominante des écrits français sur leur terre algérienne. Une génération qui a opté pour « *la langue étrangère plutôt que le mutisme (...) Leur français, bien maîtrisé, n'avait presque pas de résonance culturelle, il était sans mémoire ou presque, ce qui pouvait permettre un débat politique mais plus difficilement une expression artistique, n'étant pas une langue de désir juste une langue de nécessité* »³. La dénonciation d'un contexte d'inégalité entre le colonisateur et le colonisé s'est donc fait entendre dans la langue même de celui qui a instauré cette inégalité.

¹ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, La Découverte, 1981, p 36

² Nadjjet Khadda distingue trois générations d'écrivains maghrébins : les pères fondateurs, la génération de la consécration et enfin les écrivains engagés.

³ Charles Bonn, Nadjjet Khadda & Medarhri-Allaoui Abdellah (dirs), *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, EDICEF, 1996, p. 19

Dans le tumulte de l'après-guerre s'est élevée, par la suite une voix littéraire plus résonnante. Celle de la génération de « *la consécration* » (1950 – 1970). Le contexte sociopolitique a fonctionné comme élément déclencheur d'une expression à ton ferme et engagé dans une prise de position explicite d'une lutte contre le colonialisme. Même si son début se dit ethnographique à potentiel moins pesant. Elle en demeure tout de même une ethnographie qui a délivré l'acte de naissance des précurseurs d'une littérature algérienne qui a su dire l'Algérie dans la langue de l'autre tout en puisant dans la sève du patrimoine culturel et identitaire d'origine .

Jean Déjeux affirmait à ce propos qu' « *Une littérature originale était née. On devait s'apercevoir assez vite qu'il s'agissait d'une littérature de dévoilement, de contestation, et bientôt d'une littérature nationale de combat* »¹.

Sous le signe de la désillusion post-indépendance, cette littérature sera véhiculée par la génération 1970 à 1990 qui s'attèle à renouveler la littérature maghrébine. D'un ton plus osé, les auteurs de cette époque de désenchantement, s'engage à dénoncer la tyrannie du régime politique national et s'inscrit également dans une quête, moins carcérale, d'une identité éclatée.

Chose faite. Toutes les dépossessions ont été exprimées. Et toutes formes de terreurs enfouis dans le passé d'une enfance ou d'une adolescence blessées, se sont faites exorcisées. Leurs dires faisaient corps avec les attentes de leurs publics, partageant comme eux tant de frustrations réprimées. Khadda précise à ce propos qu' « *On aurait tort (...) de traduire les textes maghrébins parus comme autour des années 1970 à de simples manifestations d'opposition, ce sont au contraire des textes du malentendu, car l'insistance sur l'opposition correspond surtout à une attente du public* »².

Cette dynamique d'une opposition véhémement convergeait vers la thématique de la mémoire trahie. Des voix tels que : Rachid Boudjdra qui écrit *L'Insolation* (1972), M. Dib, publie consécutivement *La Danse du Roi* (1968), puis *Dieu en Barbarie* (1970) et *Le Maître de Chasse* (1973), Nabile Farès aussi développe un discours d'opposition en forme de « farce décapante » dans *Mémoire de l'Absent* (1974), *Un Passager de l'Occident* (1971) et *L'Exil et le Désarroi* (1976). Dans ces quelques exemples que nous venons de

¹ Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française*, Québec Sherbrooke, Naaman, 1980, p. 14

² Charles Bonn, Nadjet Khadda & Medarhri-Allaoui Abdellah (Dir.), *Op. Cit.*, p. 49

citer, les auteurs n'ont épargné aucune tare du régime politique défailant, et se sont engagés à tout dire : les vices de la société, les tabous, les faux dévots, la mémoire confisquée, l'identité déchirée... tout en adaptant leurs lexique aux contextes de la société algérienne.

Dans les années 1990-2000, à côté d'une participation massive des romanciers de la post-indépendance (Mohammed Dib, Rachid Boudjedra, Assia Djebar), c'est une génération nouvelle qui va exprimer un malaise individuel et collectif, suite à l'insoutenable climat de terreur qui a envahi, subitement l'Algérie. Le terrorisme constitue certes, la matière première de leurs témoignages romancés, cela n'empêche qu'un renouvellement thématique et esthétique est pressenti au sein de cette littérature qui devait faire face au phénomène du terrorisme installé par l'absurdité du fanatisme religieux. De même que leurs prédécesseurs, ces écrivains ne pouvaient demeurer indifférents face à un tel phénomène qui bouleversait, leurs vies et celles de leurs compatriotes. Tels leurs aînés, ils ont fait acte de dénonciation, et ont chacun au gré de son imaginaire écrit le mal et ses origines. Rachid Mokhtari affirme que :

« Ces textes sont irrigués par une eau qui a pour nom l'Algérie, ancrés dans ce territoire, développent des thèmes intimement liés à l'actualité nationale chargée d'images hallucinantes d'horreur. Le réel au métaphorique, pas une production qui n'élude l'Algérie et ses identités déchirée »¹.

En réponse aux rumeurs qui prédirent le sort de cette littérature dite de l'urgence qui finirait dans l'éphémère, cette génération continue de dire l'Algérie dans tous ses états. Elle scande son passé, écrit son présent et prépare son avenir. Les années 2000 ont dépassé l'acte de l'urgence, elle se meut et franchit le cadre territorial vers un universalisme dans lequel elle explore ses valeurs culturelles – sociologique, ethnographique, linguistique, historique- tout en s'inscrivant dans une mouvance interculturelle par une pratique esthétique du culte de la différence, de l'échange et de l'enrichissement.

Nous avons commencé par ce bref survol de l'expérience littéraire algérienne, en mettant l'accent sur la réaction scripturale des auteurs envers les malaises de leurs temps et de leurs peuples. Écrire pour témoigner ou dénoncer se rattache à une sensibilité propre à

¹ Mokhtari, Rachid, *La graphie de l'horreur. Essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*, 2002, *Op. Cit.*, pp. 17-18

l'auteur, qui la dompte au gré de ses possibilités esthétiques et imaginaires. Pour les uns, c'est en termes de reconstitutions historiques reflétant un réalisme cru qu'ils signent leurs interventions, pour d'autres, c'est d'une façon onirique, intuitive et métaphorique, qu'ils disent l'indicible.

«*Les acquis des années antérieures ne sont pas oubliés et l'influence de grands créateurs comme Kateb Yacine, Mohammed Dib, Rachid Boudjedra reste sensible* »¹.

Dans cet élément, il s'agit de suivre dans le dit de Bachi cette trace de l'Histoire de l'Algérie récente, qu'à son tour et à l'image de ses prédécesseurs, greffe dans son texte, en choisissant, lui, de l'implanter dans les méandres d'une mémoire en errance. *Le Chien d'Ulysse* se lit à ce propos comme une représentation modelée sur l'histoire récente. Autrement dit, comme un greffon historique paré d'une référence mythologique, celle du monde des Enfers, « [...] à travers les rues pavées de Cyrtha, sombres comme des grottes ». (p.11).

V.3.2 L'enfer d'une Révolution confisquée

Le premier fait historique mis en texte s'attèle à dénoncer délibérément la confiscation de la Révolution, thème cher à la génération littéraire de la période postindépendance. Aussi, l'auteur, suit en ce domaine, Mohamed Dib, précurseur dans l'évocation de l'extrême désillusion. Ce dernier avait introduit une représentation dégradée de la situation des anciens combattants dans *La danse du roi*² à travers deux personnages qui reflète bien cette désillusion : Arfia, une ancienne maquisarde devenue folle et Rodwan, un ancien maquisard devenu, lui clochard.

Dans le texte de Bachi, il revient sur cet aspect en mettant en association deux prototypes contradictoires qui expriment pleinement la rupture et la mauvaise gérance de la politique algérienne.

Le père de Hocine, nous est présenté dès les premières pages du roman sous l'appellation de l'ancien moudjahid : « *L'ancien moudjahid a participé à la guerre de libération. Il était très jeune. Agent de liaison dans le djebel. [...]. Lui et d'autres anciens*

¹Jacques Noiray, *Op. Cit.*, p.113

² Mohamed Dib, *La danse du roi*, Paris, Seuil, 1968.

combattants du quartier, ont été recyclés dans la lutte antiterroriste. Les Patriotes ». (p.31)

La dénonciation d'une politique non reconnaissante et arbitraire, se lit déjà dans le participe passé « *recyclés* » qui exprime d'emblé l'épuisement et la réutilisation d'une matière plusieurs fois. Ce n'est pas le recyclage en tant que Patriotes qui pose problème. Il est bel et bien du devoir de tout un chacun de reprendre les armes lorsque le pays coure un danger. Mais cet ancien moudjahid est moins considéré par rapport à son abnégation et son dévouement pour son pays en tant que moudjahid jadis et en tant que Patriote dans les temps présents. Il s'en sort difficilement pour pouvoir subvenir aux besoins de sa famille : « *En fait, mon père cumule sa pension d'ancien combattant, sa retraite ... et les revenus que lui procurent ses activités nocturnes. Pourtant, nous sommes loin d'être riches* ». (p.31). Un contre modèle, en revanche, en profite illicitement des biens de l'État. Nous percevons cette contradiction aberrante chez les hadjs Mabrouk et Tobrouk qui « *Avec une fausse licence d'ancien combattant, ils se sont bâti un empire. Ils se lancent maintenant dans la spéculation monétaire* ». (p.27).

Le portrait physique que dresse l'auteur de ces deux entités dont l'existence en Algérie est très courante est aussi révélateur du malaise qui se conjugue au quotidien chez les honnêtes personnes. Décrivant le retour à l'aube du père des dangereuses sorties nocturnes participant aux opérations anti-terroristes, nous y voyons également des conditions de vie dérisoires : « *L'ancien moudjahid, mon père, nouveau comme un olivier, la face tannée, dépose son barda, et alerte, rejoint sa femme endormie au fons du couloir, près de la cuisine* ». (p.19)

Par contre, concernant les « *Gros et gras, les hadjs... Coiffés d'une chechia, couvre-chef* » (p.26), demeureraient tranquilles dans leur hôtel, à l'abri de tous les manques et de tous les dangers. « *Les hadjs puants dormaient du sommeil des injustes* ». (p.28). L'auteur déjoue du titre de Mammeri, *Le Sommeil du juste*¹. « *Injustes* », un terme qui nous fait rappeler la guerre de l'Algérie que ces deux « *Gros et Gras* » n'ont connue que par rapport aux profits, dont ils se sont donné légitimement un plein droit. « *Injustes* » le terme qui incrimine ces deux hypocrites, malhonnêtes, et dénonce ouvertement la complicité de la politique algérienne dont le phénomène de faux-moudjahid est sa propre création.

¹ Mouloud Mammeri, *Le Sommeil du juste*, Paris, Plon, 1955.

A noter aussi que dans *Le chien d'Ulysse*, le nom de moudjahid est toujours écrit avec « m » minuscule, tandis que Force militaire s'impose avec « F » majuscule. C'est tout dire d'un renversement de rôles. L'extrême réalité désolante de la confiscation de la Révolution.

V.3. 3 L'enfer d'une Haute spoliation

Le thème de la spoliation en relation avec le régime militaire est encore une fois évoqué dans le récit de Bachi. Cette fois-ci en la personne du commandant Smard. Nous avons rencontré précédemment un aspect relevant de l'abus de pouvoir concernant ce personnage, que Bachi nomme souvent par son grade qui rend compte de son appartenance au clan des autorités militaires, aux agissements arbitraires et scéniques. le premier abus se lit dans son incursion dans la vie de deux personnes qui s'aimaient, Hamid et Samira, puis du détournement de cette dernière qui a finit par lui appartenir. Cette avidité est signalée encore une fois, par rapport aux affaires illicites qu'ils entretenaient largement et les biens de l'État qu'ils se partageaient dans une totale insouciance.

Le commandant Smard a essayé maintes fois de convaincre Hocine et Hamid à faire partie de ses projets politiques. Il voulait qu'ils intègrent le corps de police, comme leur ami Seyf. Et encore plus, lui servir secrètement d'indicateurs à l'université pour épier toutes les activités à caractères politiques des étudiants, surtout ceux qui adhéraient aux mouvements islamistes, très nombreux lors des années 90. Hocine comme Hamid n'ont jamais été convaincus de faire partie de ces magouilles. Leur ami, Seyf engagé récemment vit dans la tourmente du nouveau corps, étrange et étranger, qui l'habite dans l'effervescence des actes terroristes quotidiens.

À Chems El Hamra, lieu habituel de Smard, pour allécher Hocine, lui, le fils d'un vrai moudjahid, pauvre de son état, l'informe du chiffre d'affaire de cette boîte de nuit « *cet enfer* ». (p.234), en se moquant éperdument des clients qui font sa fortune, lui et ses complices : « *On les égorge et ils dansent. Laisse-moi rire* ». (p.234). Un lieu de fortune, « *un général l'a érigé sur la plus haute colline de Cyrtha. Les bas-fonds se situe toujours en hauteur* ». (p.234). Sensé accomplir son devoir professionnelle, celui d'être à l'écoute du citoyen, celui qui assure même sa sécurité, celui qui protègerait leurs, vies en risquant la sienne, nous nous retrouvons face à un militaire qui danse sur la peau des jeunes innocents,

ceux égorgés au fil des jours et ceux qui vivent dans l'enfer terrestre. Fier d'une tragédie que le pays est entrain de vivre, il ne manifeste aucune peine sur les uns comme sur les autres, tant que la situation lui est bénéfique.

Les victimes du terrorisme sont d'éventuelles voix contestataires rangées dans un silence éternelle, et les insoucieux de Chems El Hamra sont enrôlés dans une perpétuelle inconscience. Amel Khan le dit très bien « *Abrutis vous serez, riches nous resterons !* ». (p.70). De plus, l'opposition « *bas-fonds* » et « *hauteur* », est une dénonciation que l'auteur insémine dans la parole du militaire lui-même, approuvant que la sphère de l'Etat hautement placée est occupée par des personnalités loin de représenter l'intégrité, la crédibilité et l'honnêteté ou plutôt la propreté en un mot.

De la bouche de ce personnage militaire, nous entendrons encore la reconnaissance de ces faits. On dirait que Bachi use de son statut de démiurge, soutire aux militaires les faits qu'ils n'avouent jamais dans la réalité. Il va loin dans son pouvoir imaginaire, narguant le pouvoir de ces derniers qui savent toujours nier et camoufler leurs affaires noires, dont Smard nous surprend avec des détails diaboliques de l'affaire de « l'enfer », Chems El Hamra : « *Le général, un de mes amis, l'a construit avec les deniers de l'État, des fondations en finitions. La contribuable a versé plus gros, le tout même. Lorsque ce fut, quand le temple se dressa face à la mer, il le revendit, et empocha la différence* ». Un tel calcul ne pourrait et ne saurait être concrétisé sans les capacités tentaculaires agissant en réseau bien organisé, et ayant bien sûr un laisser passer incontestable : le pouvoir autoritaire assurant et couvrant pleinement « *Un investissement de général d'armée populaire, un chef-d'œuvre d'escroquerie* ». (p.234)

L'auteur dénonce ainsi, les détournements des fonds de l'Etat pour nourrir leurs projets personnels au détriment des projets de sociétés, longuement absents dans la stratégie de la politique algérienne, gérées par cette catégorie de spoliateurs. Les chiffres sont alors énormes aux nombres à multiplier et à démultiplier, comme le confirme Smard : « *Imagine donc dix généraux, cent généraux agissant de la sorte, avec toute cette terre, l'exploitant puis la revendant, et tu comprendras que le mal véritable se cache derrière l'ignorance cruelle de ces gueux. Qu'ils dansent !* ». (p.234)

L'ampleur de ces chiffres à multiplier encore par le nombre d'années, à compter de l'indépendance, ne fera pas tarder à produire des désœuvrés, aveuglés par une intense haine destructive contre tout ce qui représente l'État. Des désœuvrés qui n'hésiteront pas à suivre les prometteurs du Paradis terrestre dans une Algérie meilleure où tout le monde aura sa part de bien et de confort. Bachi semble incriminer les agissements du corps militaire et les accuser directement de la fratricide qui a mené les enfants de l'Algérie à suivre la première lueur d'espoir qui s'est présentée à eux. Hélas ! Cette lueur était un autre mirage, qui n'a fait que les transformer de jeunes chômeurs en jeunes tueurs.

Entre ces deux tensions, les jeunes tombaient de Charybde en Skylla. L'auteur atteste de l'anéantissement de toute perspective d'avenir chez ces derniers. Mourad le déclare ouvertement, « *Que reste-t-il ? Rien. Pas de projets. Pas de travail. Pas d'argent. Une difficile reconnaissance* ». (p.111), dans une remise en question de la politique anarchique au parcours idéologique démystificateur de l'Histoire, qui conduit le pays depuis l'indépendance vers la dérive de la fratricide. Cela nous renvoie aussi à l'inexistence de la moindre trace de projets de sociétés qui auraient pu contenir la déperdition des jeunes, face au nombre infini de projets lucratifs que les militaires s'acharnaient à réaliser en soutirant et épuisant les biens de l'État.

Après tant d'années de laxisme, sous l'égide d'une armée populaire qui ne porte du peuple que cet adjectif, qu'on lui associa pour la désigner. Les jeunes ont envahi la rue. « *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'étendait aux autres villes du pays* ». (p. 133).

Nous avons été interpellées par le mot « *déluge* » que l'auteur emploie pour exprimer l'ampleur des manifestations qui ont gagné toutes les wilayas du pays. Sachant que. Une métaphore qui laisse voir le 5 octobre comme prémices duquel s'en suivra les dix années de terrorisme. Nous touchons dans les mots qui décrivent le déchainement des jeunes lors des manifestations, à savoir « *la violence d'un fleuve crue* », l'allusion au *Fleuve détournée* de Rachid Mimouni qui est une métaphore océanique, exprimant la non satisfaction du peuple de leurs dirigeants, aspirant à un changement radical du pouvoir.

Nous nous appuyons sur les propos de Désirée Schyns dans sa thèse de doctorat faisant remarquer qu' « *Il est intéressant de s'arrêter un moment à la métaphore océanique chez Haddad et Dib. Avant l'indépendance, elle annonce le retournement et une nouvelle*

ère où le colonisateur sera parti, balayé par une sorte de mascaret. En 1982, dans *Le fleuve détourné*, Rachid Mimouni reprend la métaphore et en fait une image fluviale, lorsqu'il appelle de ses vœux une crue pour « balayer les immondices du fleuve », pour chasser les nouveaux dirigeants dans l'Algérie indépendante »¹

Dans la continuité de la plume dénonciatrice de Rachid Mimouni, nous soulignons la même volonté de mettre out les dirigeants de l'Algérie chez Bachi. Cependant, ce dernier l'exprime par l'intermédiaire d'une autre « métaphore océanique ». Il choisit sa métaphore en termes de « *déluge* » comme une force incontrôlable qui submerge tout, jusqu'à faire de la terre le lieu de désolation, pour signifier le mécanisme d'un changement qui a eu lieu le 12 juin 1990 lorsque le parti islamiste FIS a remporté les élections municipales avec 54,25% des suffrages exprimés contre 28,13% au FLN. De ce fait, et sachant que « *Le déluge est souvent lié à des fautes de l'humanité, morales ou rituelles, péchés et manquements aux lois et aux règles* »² exprime pleinement le désastre qui s'en est suivi, car l'interruption du processus électoral en janvier 1992 a donné lieu à toutes les dérives morales et institutionnelles qu'a connues le pays durant dix années.

V.3.4 L'enfer de l'intellectuel persécuté

D'une mise à nu de la confiscation de la révolution et de la spoliation, l'auteur lève le ton à l'encontre d'une autre politique d'enfer. La répression et la persécution des libertés individuelles. L'auteur tend à creuser dans l'Histoire de l'Algérie qui, certes a connu une tragédie durant les années 90, pour aller vers l'origine du malentendu qui ne peut pas naître du jour au lendemain. Les prémices d'un éclatement d'horreurs plurielles sont déterrées par l'auteur dans des années biens lointaines.

Les accusations pour haute trahison poursuivaient les intellectuels. Hamid Kaim journaliste et Ali Khan enseignant universitaire ont fait l'objet d'une vive répression, par rapport à des choix politiques qui ne répondaient pas à l'idéologie dominante et écrasante du parti unique, qui surveillait de près toutes leurs activités. « *À la fin des années soixante-dix, talonnés par la Force militaire, l'obscur police politique, Hamid Kaim et Ali Khan*

¹ Désirée Victorine Léonie Schyns, « Une écharde dans la gorge. L'évolution de la mémoire littéraire de la guerre d'Algérie (1954-1962) dans la fiction algérienne francophone (1958-2003) ». Thèse de Doctorat, sous la direction du Pr I.M. Van der Poel. Université d'Amsterdam, 2007, p. 408

² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, p. 346

parcoururent l'Espagne, se lançant en Andalousie [...] Ils remontèrent ensuite vers le nord ». (p.77). L'auteur qualifie d'« *obscur* » la main noire de l'État, très active, durant les années 70, demeurant l'ombre qui poursuit et traque tout individu qui ne se plie pas à l'idéologie du parti unique qui versait l'occultation de la liberté d'expression. Cette obscurité traquait donc les lumières de l'Algérie, son vrai avenir, son ultime espoir. Étouffés et bâillonnés, le journaliste et l'enseignant, à lire comme symbole de savoir et de vérité quittent le pays, comme bon nombres de leurs semblables.

La fuite des intellectuels de l'obscurité qui les menaçait au fil des jours, est en quelque sorte justifiée par Bachi qui reproduit, dans les souvenirs qui traumatisent toujours Hamid Kaim, des images de l'arbitraire que se permettait cette police secrète dans ses missions spéciales : « *Les hommes forcèrent la porte. Des cris surgirent de leurs entrailles ils entrèrent en renversant mes papiers, en bouleversant mes plans d'écriture* ». (p.124).

Ces agissement se répètent dans le quotidien de Hamid, pour n'en laisser de lui qu'une épave insignifiante, « *Depuis les événements d'octobre 1988 et peut être bien avant, pour Hamid Kaim, la vie se paraît d'une nouvelle forme d'absence* ». (p.135). L'auteur va même s'attaquer à un symbole de l'Algérie. Le fardeau de tant de mal subie à cause de la police secrète, Hamid se rappelant les obsèques du président Boumediene, s'insurge, s'étonne et se pose une question « *Comment se peut-il qu'un être qui a bâillonné toute expression, veillé à ce que personne ne lui tînt tête soit pleuré par ceux-là même qui l'avait subi au plus profond de leur chair?* ». (p.71). Une question qui désacralise le président, en faisant allusion à une part de responsabilité dans l'existence et le feu vert de la police militaire. L'auteur revient une deuxième fois sur cette allusion qui se lit discrètement dans un geste que le lecteur arrive à voir lorsque Hamid a sollicité un parent militaire pour l'aider à retrouver sa fiancée Samira, disparue mystérieusement en 1979, après une descente de la Force militaire au campus. La réponse du colonel qui par son intervention, on leva les accusations de haute trahison à l'encontre de Hamid Kaim et Ali Khan, fut : « *Elle est morte, annonça-t-il à Hamid Kaim. Et c'est une chance que toi et ton ami ne le soyez pas* ». (p.99). Nous avons remarqué qu'à ce niveau, l'auteur ne fait pas intervenir la parole de son personnage. Il se limite à orienter notre champ de vision à un regard qu'a lancé Hamid dans le bureau du colonel : « *Il leva les yeux et regarda la photo du tyran défunt. Un bonhomme à la fine moustache chafouine* ». (p.99). l'allusion à la moustache laisse croire qu'il s'agirait de Boumediene, de plus, nous lisons dans ce regard

une haute accusation au président qui serait mêlé doublement dans les agissements de la police militaire. La poursuite des intellectuels aspirant à une liberté d'expression, et leur condamnation pour haute trahison, ainsi que les histoires d'enlèvements, très courantes au cours des années 70.

L'auteur fait remarquer aussi, que les intellectuels, savoir et vérité, demeuraient la cible d'oppression courante en Algérie. Hamid Kaim qui a subi le poids de la police secrète des années 70, se retrouve face à une autre menace. Les extrémistes se donnaient le droit à la vie et à la mort envers les journalistes qui ne se pliaient pas à leur discours. Hamid Kaim en a reçu leur message qui sort de l'ordinaire : « *Un matin, devant sa porte, Kaim souleva un drap blanc, d'où glissa une savonnette pour la toilette de mort* ». Les années 90 sont témoins de l'élimination de plusieurs journalistes ou autres personnalités, publiquement connues, ayant eux aussi reçu le drap et la savonnette.

Pour résumer la nouvelle forme de persécution que subissent les intellectuels durant la décennie noire, l'auteur met la lumière sur le nouveau profil idéologique, à caractère religieux, cette fois-ci, qui se lance à son tour dans un abus de pouvoir au verbe sanguinaire : « *Le temps viendra où des hommes s'introduiront chez vous à faveur de la nuit pour exiger leur livre de chair... d'humains, ils ne conserveront que l'apparence bestiale. Ils se tiendront sur deux pattes et demanderont de vous une obéissance stricte du Verbe, se portant ainsi seuls acquéreurs de la Parole dont les bouches obscènes proféreront le hurlement sacré* ». (p. 90). C'est à travers un personnage illusoire que Hamid, en plein hallucination, reçoit ces propos, que l'auteur nous dessine l'idéologie de l'extrémisme religieux qui a ouvert toutes les portes de l'intolérance en Algérie. Une intolérance qui se traduira en violences des plus désastreuses. Laissant derrière elle 200.000 victimes environ.

V.3.5 L'enfer du cycle de violence

A l'instar des écrivains qui ont envahi la scène littéraire à partir des années 90, par des textes dont le thème de la violence était principal, Bachi en fait de même. Cependant, nous avons constaté dans *Le Chien d'Ulysse*, que l'auteur s'oriente vers la violence comme un phénomène qui ne concerne pas uniquement les groupes terroristes. L'auteur traite de cette réalité qui laisse voir une recrudescence vertigineuse de la violence en Algérie.

Nous résumerons d'emblée ce qui suivra dans l'expression : la violence ne génère que violence. Et lorsque le thème de la violence est évoqué dans le contexte des années 90, la première catégorie qui était engouffré dans ce déluge de haine est celle des jeunes. L'université, par exemple est devenue une arène où se confrontaient les différences. La virginité des esprits envahis et dominés par les discours de l'endoctrinement a créé des individus qui n'ont pas de place pour l'autre. Les étudiants happés par la mouvance extrémiste se donnaient le droit des maîtres des lieux du savoir, d'où les frictions et la discorde.

Dans une mise au point beaucoup plus justificative de Seyf par rapport à son engagement dans la police, que ses amis n'ont jamais admis, nous lisons dans les propos du jeune policier les circonstances malencontreuses qui l'ont mené à, quand même, choisir en Charybde et Scylla !

« Je n'ai pas voulu toute cette saleté. Je n'ai pas demandé à ce que ça se passe de la sorte. Je faisais des études comme vous. Seulement, je n'ai pas supporté leurs discours. Je n'ai jamais accepté qu'ils me dictent leur manière de voir [...] ils se baladaient sur le campus avec des haches [...], ils nous menaçaient. Je n'ai jamais supporté d'être menacé par qui que ce soit [...]. Quand ils ont annoncé qu'ils flingueraient les étudiants qui continuent à aller en cours, je me suis engagé ». (pp.186-187).

L'absence de toute forme de communication, le recours des étudiants intégristes aux moyens répressifs, jadis critiqués chez l'État, installe l'esprit de vengeance entre les étudiants et nourrit leurs rancune. Le seul langage qu'ils tiennent en ce lieu du savoir est celui des armes.

Mais, en s'engageant dans les brigades antiterroristes, Seyf n'a pas choisi le Paradis. Le grain de violence que les intégristes ont semé en lui à trouvé un terrain propice pour son développement. Son métier de policier n'en manquait pas de prestations d'agressivités bestiales. La torture des détenus en est la preuve, que l'auteur dénonce de la bouche du commandant Smard qui certifie de la démultiplication de ce fléau durant les années 90 : « *Dans les caves, on torture, je l'admets. De plus en plus d'ailleurs* ». (p. 234) Seyf s'est retrouvé métamorphosé en « *bourreau de Cyrtha* ». (p.161).

La torture devient même justifiée par les chefs qui agissent en complicité avec leurs agents dans des règlements de compte qui transgressent la loi. A la demande de Seyf de lui remettre les assassins de son collègue, son supérieur, le colonel ne manifeste aucune

hésitation. « *Si je comprends bien, vous désirez emmener en ballade les assassins de votre collègue Mahmoud [...] Je vous autorise à leur faire prendre de l'air.* ». (p.192). Des propos qui laissent voir une certaine liberté de traiter un détenu en dehors des considérations professionnelles. Les règlements de compte à titre personnelle l'emportent sur le respect de la loi qui ne doit en aucun cas bafouer les droits d'un détenu, et ce jusqu'à sa condamnation.

A l'image de ses collègues et supérieurs, Seyf n'aménagea aucun effort à expulser son venin sur un adolescent de 14 ans. « *Seyf se tourna vers le gamin. Il s'apprêtait à orienter sa violence, comme on expulse un venin. A ses pieds, l'adolescent geignait, se tortillait sur la poussière souillée. La parole s'était évanouie, laissant place à un étrange borborygme* ». (p. 196). Dans un ton pathétique, le narrateur s'interroge sur la répétition d'images pareilles dans l'humanité : « *Combien d'hommes avaient à cet instant poussé le même cri ?* ». (p. 196). Le détenu devient victime de son délit et du délit arbitraire des policiers. Il ne demeure aucune différence entre le bourreau et sa victime. Le constat de l'auteur est fait par Mourad :

« *La guerre est un miroir déformant, rétorqua, [...]. Nous ressemblons à ce que nous combattons* ». (p.115).

Dans ce tourbillon de violence et de douleur, Seyf ne s'en sort pas indemne. Il demeure, en lui, l'humain qui n'accepte pas la compagnie du bourreau dans son corps. « *Seyf cherchait à être compris. Il avait tué un enfant et voulait être absous* ». (198). Il devient ainsi « *et la victime et le bourreau* ». Ses remords, il les voit dans les propos de son ami Rachid furieux à son égard, suite à une querelle passagère : « *Je ne tabasse pas des jeunes dans la rue, moi. Je ne torture pas à mort, moi. Je n'assassine pas à tout va, moi* ». (p.185). Une expression par laquelle l'auteur résume, en même temps, la gravité des actes de violences commis de part et d'autres, et le désarroi qu'une mauvaise gestion du pays à mener à trancher entre Charybde et Scylla.

Insoucieux du sort de toutes ces victimes, Smard, par qui tous les drames (Ironie du sort, Smard est l'anagramme de drams), viennent tenir encore le discours rassurant et « *Notre Etat est solide. Il résiste. Chaque jour nos hommes affrontent le danger et le repoussent* ». (p.115), lance à l'encontre de Mourad dans l'espoir de le convaincre à

s'engager comme son ami. Un investissement, dont lui seul connaît le dessein, qu'il gère à sa manière.

Face à la montée excessive de la violence, l'auteur tire la sonnette d'alarme de la bouche de Hamid Kaim qui en fait le constat « *Maintenant, nous avons rétabli le geste. Par une ironie de l'Histoire, nous avons à nouveau initié le cycle de la violence. Deux mille ans de guerres incessantes. De notre passé profond surgit l'appel du sang et des larmes, le cortège des veuves et des orphelins* ». (p. 139). Les années 90 s'avèrent un espace de tares militaires, dans lequel, l'auteur se révolte contre l'occultation de la complexité des facteurs qui ont généré une période sanguinaire. Il y déterre l'histoire obscure par le biais de l'écriture et de l'imaginaire.

La littérature algérienne contemporaine continue à être hantée par ce désir de l'Histoire, pour rappeler toujours et encore l'Algérie dans tous ses états. Dans un esprit antique, *Le Chien d'Ulysse* dit à son tour la blessure post-coloniale d'une Révolution trahi et d'un devenir entravé.

De la descente d'Ulysse aux enfers, nous retenons un passage dans le monde des ténèbres, l'univers souterrain sans lumière et sans espoir de Hadès. Dans ce bas monde « *L'âme du devin annonça à Ulysse des dangers à venir, mais que finalement, il retournera vers Ithaque* »¹ L'enfer d'une lourde mémoire historique que Hocine a connu et que Bachi a déterré, est un enfer sur terre illuminée par le soleil, mais ce soleil ne brille pas pour tout le monde. Il ne brille que sur un clan. Le clan de Smard (anagramme de drams !), un clan qui est à l'origine de tous les drames de l'Algérie, dont le pire est celui du retour fatal de Mohamed Boudiaf.

V.3.6 Ulysse comme matrice mythique pour dire le 29 juin 1992

Le récit de Bachi s'articule autour d'un axe temporel en termes d'une date, le 29 juin 1992, récurrente que les personnages évoquent lors des différents événements qui ont animé la journée dans laquelle s'étale tout le récit du *Chien d'Ulysse*. Le resurgissement de cette date, nous a interpellé, et nous a fait aboutir enfin, au réel Ulysse, dont Hocine-Ulysse ou Bachi.... nous a brouillées les pistes tout au long du texte.

¹ Myriam Philibert, *Op. Cit.*, p.268

En suivant l'insémination de cet axe temporel dans le texte, nous avons remarqué que les personnages, Hamid et Hocine la citait d'abord comme cadre temporel dans lequel s'inscrivent leurs activités. La première évocation vient de Hocine qui à son réveil se rappelle et nous informe qu'à « *Neuf heures, le 29 juin 1996* » (p.23), il devait retrouver Mourad près de la gare. La deuxième, c'est toujours Hocine qui l'a mise en récit au cours de son trajet qui le mène à l'université. « *En ce vingt-neuvième jour de juin de l'an de grâce 1996, je penche dangereusement avec le train pour la seconde* ». (p.49). La troisième évocation, quant à elle, surgit lors d'une conversation entre Hamid Kaim le journaliste et Ali Khane, le professeur de littérature « *à propos de la violence terroriste et de la répression qui s'ensuivent généralement [...]. Ali Khan remarqua que ce 29 juin marquait la date exacte de l'assassinat de Mohamed Boudiaf* ». (p.76). Nous y relevons pour la première fois, sa mise en relation directe avec la date fatidique du président.

La quatrième, aussi va invoquer l'assassinat du président, de la bouche de Hamid Kaim dont les propos disent profondément le poids de ce désastre sur sa personne, et sur le pays : « *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* ». (p.138). La dernière nous fait vivre cet incident apocalyptique le jour même de l'assassinat que nous voyons, dans ses moindres détails, défiler de la mémoire de Hocine : « *Je ressentais la douleur qui déferlait sur Cyrtha [...] des passants murmurait : on avait tiré sur le président* ». (p. 243).

Le récit des dernières heures de Boudiaf à Annaba (de p.241 à p.243) croise l'excipit du roman qui à son tour croise l'excipit de l'Odyssée.

Le « *point chronologique fixe à signification personnelle et collective : les 29-30 juin 1996* »¹ comme le nomme Bernard Aresu dans son article, nous mène vers une constellation d'indices pour penser le retour fatal sous un autre aspect.

Certes c'est Hocine qui a effectué le voyage épique, en une seule journée, ce 29 juin 1996, certes, c'est lui qui possède un chien et qui l'a reconnu comme Argos a reconnu Ulysse. Mais la fatalité du retour est celle de feu Boudiaf. Son absence équivaut en terme de longueur, à conjuguer aussi en termes de nostalgie. 28 ans d'exil et d'absence de

¹ Bernard Aresu, Rice, Houston, *Op. Cit.*, p.181.

l'Algérie puis, un retour dont le peuple gardera ce goût d'inachevé. Un retour qui lui fut fatal, ce 29 juin 1992.

Il tombe sous les balles d'un enfant de l'Algérie, les siens l'ont assassiné, seuls les jeunes à l'image de Hocine, Hamid Kaim, Ali Khan et le reconnaissent par fidélité que leurs mémoires individuelles et collectives portent, et un hommage romanesque digne de la grandeur de celui qui a eu comme dernier souffle de la vie, le mot « Savoir ».

Mais, Bachi ne serait-il pas encore une fois de « taquiner » son lecteur ? Cette fidélité ne renverse-t-elle pas encore une fois le mythe réécrit ?

L'Ulysse de Hocine est Boudiaf que, lui, a reconnu dans le texte à travers une évocation leitmotiv d'une date à valeur historique considérable, et c'est lui qui finit comme le chien d'Ulysse, mort juste après sa rencontre. Une image qui reflète une fidélité des plus inouïe il l'attend, il le reconnaît, mais il meurt juste après leurs émotives retrouvailles. « [...] *il (Ulysse) entra au grand corps du logis, et, droit à la grand-salle, il s'en fut retrouver les nobles prétendants. Mais Argos n'était plus : les ombres de la mort avaient couvert ses yeux qui venaient de revoir Ulysse après vingt ans.* »¹

Nous avons parlé de cette constellation d'indices textuels, à travers laquelle nous en déduisons le passage de Hocine-Ulysse à Boudiaf-Ulysse. Cette constellation est à voir dans la structure narrative du texte, dont les récits sont tenus majoritairement par Hocine, mais aussi par Hamid qui intervient dans ses propres récits, sous forme d'un carnet personnel, reconnaissable par un caractère d'écriture différent. L'excipit du texte en fait partie du carnet de Hamid. C'est lui qui nous relate la fin tragique de Hocine.

Hocine a tenu, lui, à nous lancer un clin d'œil, dans sa propre narration. Dans les deux récits qui précèdent l'excipit. D'abord en revenant sur le jour de l'assassinat de Boudiaf, dans ses ultimes détails (de p.241 à p.243), en y exprimant d'intenses émotions de considération et d'hommage. Il nous rappelle avec toutes ses forces l'événement, mais aussi la Personne. Comme s'il voulait le fixer dans le champ de vision de l'auteur. Par la suite, en compagnie de Mourad, à qui Hocine raconta le récit de sa journée, devenue un projet

¹ Homère, *L'Odyssée*, *Op. Cit.*, pp. 384-385

d'écriture du roman : *Le chien d'Ulysse* ! Nous y croisons en même temps l'intention volontaire de la réécriture du mythe d'Ulysse par Bachi. Il nomme Ithaque et peut être l'étrangeté de son entreprise scripturale de dire l'Algérie à travers Ithaque, et donc de dire Boudiaf à travers Ulysse.

- « - Ithaque. Étrange tout de même. Tu te souviens du non du chien d'Ulysse ?
- Non. Et qu'est-ce que ça fout. Dis-moi ?
- Argos, dit Mourad
- Pardon ?
- Le chien miteux s'appelait Argos. Et il ... ». (p.246).

Le clin d'œil, clé pour y situer l'ombre du texte d'Homère dans celui de Bachi, est reçu à travers Ithaque et le sujet de discussion tenu à propos du chien. Sa fin tragique est substituée aux trois points de suspension. Des points qui donnent à réfléchir sur la fin tragique que narre Hamid dans l'excipit du roman.

Trois éléments de fixation y sont ciselés dans cet avant excipit : - L'image de Boudiaf, le jour de son assassinat - L'évocation d'Ithaque – La discussion centrée sur le chien Argos. Trois éléments que Hocine nous lègue avant de mourir dans le récit de Hamid. Une constellation qui appelle intensément le détournement du mythe d'Ulysse pour dire le retour fatal de feu Mohammed Boudiaf.

Conclusion

En nous interrogeant sur la réécriture du mythe dans *Le chien d'Ulysse*, nous sommes parties de l'introduction du mythe dans ce roman et de la fonction que cette introduction y remplit. Pour ce faire, nous avons soumis notre texte à une approche mythocritique en partant du principe de l'émergence qui consiste à relever des occurrences mythiques dans ce dernier. Nous avons examiné dans un premier temps la manifestation effective de la première occurrence mythique explicite au niveau du titre du roman de Salim Bachi, dont la présence du nom propre Ulysse associé au nom commun « chien » par le biais de la préposition « d' » exprimant sa possession, appelle immédiatement et le personnage mythique et l'épisode du retour de ce dernier.

Par la suite, d'autres allusions plutôt implicites se sont greffées sous forme de chaînons symboliques au sein de la trame textuelle, évoquant chacun, puis tous ensemble leur parenté au mythe grec. Ce fut l'évocation d'une ville imaginaire Cyrtha comme archi-espace et filtre de l'imaginaire et du mythe. Nous avons constaté qu'à partir de la technique

de l'agrammaticalité Cyrtha, Ythac et Cirta immergent dans une fusion intentionnellement¹ conçue par l'auteur. S'inspirant d'une part de la ville réelle Constantine appelée autrefois Cirta, et dressant, d'autre part, en filigrane la ville antique Ithaque témoignant du retour d'Ulysse. Ce fut aussi les allusions aux traits mythiques d'autres personnages homériques, à savoir Poséidon, Cyclope, Achille et Hélène et les Sirènes, qui se sont imbriquées dans l'intrigue du roman légitimant ainsi la réécriture du mythe d'Ulysse chez Salim Bachi.

Enfin, nous dirons que par le biais d'occurrences explicites ou implicites, l'auteur a inscrit le mythe d'Ulysse dans une médiation historique. Autrement dit, la réécriture du mythe d'Ulysse chez Salim Bachi est parsemée d'événements qu'a connus l'Algérie au cours de la guerre de libération, l'époque post-indépendance et surtout durant la décennie noire.

Ainsi, pour attester de la fonction que remplit la présence du mythe dans ce texte, nous avons décelé chez l'auteur un croisement de références intertextuelles (de Joyce et de Kateb) et mythiques comme une procédure d'écriture maintenant la réalité d'une actualité violente, ciblant principalement une tragédie vécue : l'assassinat de Mohamed Boudiaf, tout en faisant acte de distanciation envers cette réalité par le recours dans le texte présent à l'épisode du retour d'Ulysse, offrant ainsi une signification propre et différente du texte antérieur.

¹ Voir Annexe, entretiens réalisés avec Salim Bachi.

CHAPITRE VI

*POUR UNE DETERRITORIALISATION DU
MYTHE D'ULYSSE DANS LA
LITTERATURE ALGERIENNE
CONTEMPORAINE*

Introduction

Etant comme un fait littéraire spécifique provenant d'une aire culturelle particulière, le mythe d'Ulysse n'a pas cessé d'être l'objet d'une réception aussi multiple que diverses. Il se présente d'emblée comme un fait littéraire interculturel. L'interculturalité ne tient pas du récent, dans les études comparatistes, si l'on tient compte de l'imagologie¹. Le contact entre les littératures et les cultures a toujours existé, l'interculturalité l'est de même au sein d'une circulation permanente de la parole de soi et d'autrui. Dans un premier temps, les études qu'entreprenait la littérature générale et comparée sur l'interculturalité, s'appuyaient sur les notions d'influences et de sources, par la suite, à l'issue des limites de ces orientations dans les comparaisons littéraires, c'est le phénomène de la réception fondé sur l'acte de lecture qui prime, depuis les années 70 (avec les travaux de Hans-Robert Jauss). Comprendre un phénomène littéraire d'un texte provenant d'une civilisation et qui se greffe à une autre, se comprend à travers une herméneutique qui, au-delà de la recherche de significations d'un phénomène littéraire, s'intéresse à toutes les formes de différences et de correspondance pouvant l'expliquer. C'est à partir de cette brève mise au point, que nous allons aborder le présent chapitre. Nous y traiterons les enjeux de l'interculturalité et de la transculturalité du mythe d'Ulysse, et ciblerons ses dimensions anthropologiques et sociologiques, parce que tout mythe en général, et le mythe d'Ulysse en particulier appelle la dichotomie universalité/spécificité.

Comme nous l'avions mentionné dans le premier chapitre de notre travail, le personnage d'Ulysse tire ses origines de la mythologie grecque. Il ne s'agit pas ici de reprendre la matière de ce mythe. C'est de son aspect interculturel qu'il serait question. Il est évident aussi que ce mythe, comme tout autre mythe, soit au cœur même des préoccupations esthétiques de la littérature et du comparatisme. Le mythe d'Ulysse porte déjà en lui-même le seau de l'interculturalité, du métissage et de la rencontre ; c'est du moins ce que nous entreprenons à démontrer. En effet, depuis que ce mythe nous est parvenu d'Homère, il n'a pas cessé de marquer l'imaginaire postérieur. D'Euripide à sa réactualisation par les contemporains que nous sommes, il y a bien évidemment l'avatar latin (avec Sénèque, Virgile etc).

De chaque lieu, de chaque époque, les écrivains ont investi cet imaginaire en donnant, chacun, au récit mythique sa philosophie, son idéologie. Transcendant le temps et

¹Selon Daniel-Henri Pageaux, l'imagologie est « *l'étude des images ou représentations de l'étranger* », dans *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 59

l'espace de son écriture, Ulysse continue sa traversée ; endurant en matière de présence littéraire, il s'infiltré dans tous les genres et incarne les préoccupations des peuples qui l'ont, à leur tour, adopté. Les multiples transpositions dont il a fait l'objet s'explique peut-être par la commune humanité. Ainsi, les humanités étrangères au bassin culturel grec qui ont transposé le mythe d'Ulysse dans leur culture, ont certainement trouvé des indices descriptifs et explicatifs ou des fils conducteurs de leur propre contexte et de leur propre condition.

Dans ce chapitre, qui se veut interprétatif des trois réécritures du mythe, nous tenterons d'élucider les subjectivités qui fondent la réactivation de ce mythe.

Pour ce faire, nous avons jugé utile d'articuler notre interprétation sur une convergence constatée chez les trois auteurs : la focalisation des trois réécritures sur une variante, celle du retour controversé. Nous aborderons entre autre les origines de cette variante, puis nous examinerons son inscription et le pourquoi de son inscription dans les trois romans.

VI.1 Ulysse, un mythe interculturel

VI.1.1 Sous le signe du retour controversé : Ulysse dans sa mouvance interculturelle

Le personnage d'Ulysse comme archétype du voyage initiatique, d'aventures et de vertus, dont l'unique désir est de regagner sa patrie et son foyer, constitue une catégorie littéraire universelle et atteint de ce fait l'universalité. Sa réappropriation et sa réactualisation par les écrivains contemporains l'attestent. Son voyage, son exil, son endurance face aux péripéties, et sa persévérance à rejoindre les siens apparaissent comme des motifs principaux qui expliquent son faire, il convient de préciser que dans une optique transculturelle ou interculturelle, ce mythe peut valablement être interprété selon les contextes et les cultures.

Nous voudrions préciser que dans le sens généré par le syntagme adjectival : « mouvance interculturelle », l'adjectif « interculturelle » n'est pas à lire comme épithète de « mouvance », mais comme attribut. Cette attribution fait en sorte que « interculturelle » est consubstantielle à « mouvance ». L'association des deux constituants les implique dans une réciprocité dynamique. La transculturalité, « *comme le souligne la racine latine "trans" veut dire de part en part des cultures, ou qui va à travers les cultures nationales et*

aussi bien par-delà, au-delà de la culture »¹, repose, elle, sur le postulat qu'il existe des formes universelles et atemporelles de la littérature, des universaux culturels. Elle induit l'idée de convergence et autorise à voir dans le mythe d'Ulysse, l'expression d'autres réalités culturelles autres que celles de la Grèce. C'est ce que nous essayerons d'élucider dans cet élément.

Comme nous venons de le préciser au niveau de l'intitulé, c'est autour de la notion du retour que nous allons approcher l'aspect de l'interculturalité du mythe d'Ulysse. Un retour qu'Homère introduit sous la bienveillance des dieux :

« Même quand vint l'année du cycle révolu, où les dieux lui filaient le retour au logis, même dans son Ithaque et dans les bras des siens, il n'allait pas trouver la fin de ses épreuves. Tous les dieux le plaignait, sauf un seul, Poséidon, dont la haine traquait cet Ulysse divin jusqu'à son arrivée à la terre natale. »²

Dès le seizième vers du premier chant de *L'Odyssée*, le lecteur est informé du retour certain d'Ulysse ; un retour qui aura bien lieu au terme de l'épopée d'Homère. Le voyage, l'errance et les péripéties prendront fin après dix ans. Homère suit, dans son intrigue, le modèle de son époque, où la question divine est incontournable dans le destin de tout mortel. Pourtant, en dépit que le retour soit une thématique incontournable dans *L'Odyssée*, retour intimement lié au *nostos*³, c'est sous le signe de l'annulation du retour, dans le but de l'entraver ou d'entreprendre une autre odyssee, qu'Ulysse signe son retour dans la littérature contemporaine. S'adaptant à l'ère du XIXème et XXème, où les possibilités de choix personnels du héros, libéré de la volonté divine absolue, multiplient ses destinées.

C'est cette question du retour que nous allons étudier dans ce chapitre. Une thématique tellement riche, que les interprétations et les exploitations de l'histoire d'Ulysse sont devenues innombrables et diachronique. Vu l'immensité de ce sujet, nous nous contenterons de mentionner quelques unes. Nous allons d'abord suivre l'évolution du thème du retour versus non retour ou retour non consenti, depuis ses premières manifestations littéraires, où Ulysse apparaît dans un portrait radicalement nouveau,

¹ Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poétique transculturelle*, Paris,

L'Harmattan, 1999, p. 29.

² Homère, *L'Odyssée, Op. Cit.*, p.85

³ Etymologiquement, et au sens littéral veut dire nostalgie, signifiant le mal du retour, le mal du pays. C'est le sentiment qui conduit le voyageur à mettre fin à son voyage et retourner dans sa patrie.

ensuite nous examinerons également les modifications portées sur ce thème de plus près dans notre corpus.

Les exemples sont considérablement nombreux par rapport à l'objectif premier de notre thèse, et dont le traitement nécessiterait le sujet d'une autre thèse. Notre sélection est fondée sur le critère de variations des avatars modernes du personnage d'Ulysse et les principales lignes de forces autour desquelles le mythe s'est construit, et que nous essayerons de lier aux contextes spatiotemporels dans lesquels ils ont émergé, afin de suivre les réalisations du mythe d'Ulysse, suivant l'époque, mais aussi suivant l'auteur de ce mythe littéraire qui se présente comme étant « *l'élaboration d'une donnée traditionnelle ou archétypique, par un style propre à l'écrivain et à l'œuvre, dégageant des significations multiples, aptes à exercer en action collective d'exaltation et de défense ou à exprimer un état d'esprit ou d'âme spécialement complexe.* »¹

Notre intention est d'approcher *L'Odyssée* en cherchant à savoir comment cette œuvre a été lue à travers le temps. La thématique de *L'Odyssée* ayant circulé dans les premières imitations des Anciens, passant par le moyen Âge et la Renaissance, est passée en Europe occidentale, le mythe d'Ulysse est devenu plutôt international. Ceci a donné l'élan à plusieurs auteurs européens et autres de revisiter ce mythe.

Des variations qui se distinguent dans la réécriture du mythe d'Ulysse, le thème du retour est le plus illustratif. La fin du voyage, de ses péripéties et le retour tranquille et désiré à la patrie ne contente pas les écrivains, lui ayant assigné une autre fin, une autre destinée, un autre départ, comme faisant écho aux prophéties de Tirésias².

Nous allons examiner, en premier lieu, deux exemples du mythe d'Ulysse, dans sa version de nouveau modèle mythique. Exemples de deux auteurs ayant largement contribué à la réception et la réécriture du mythe d'Ulysse en Europe durant les XIX^{ème} et XX^{ème} siècle. Il s'agit de l'italien Alighieri Dante XIV^{ème} siècle et de l'anglais Alfred Tennyson XIX^{ème} siècle. Auteurs qui ont introduit une nouvelle thématique qu'on appelle

¹ Pierre Albouy, *Op. Cit.*, p. 150

² Cf. Chapitre I.3.3 Ulysse en parangon de péfide, p. 59

aujourd'hui « seconde Odyssée »¹, dont la problématique se résume en la réinterprétation du retour d'Ulysse.

VI.1.1.1 L'Ulysse dantesque ou itinéraire du retour entravé

Nous intégrerons donc, à ce propos, comme exemple de réception directe des textes d'auteurs tout genre confondu. Qu'il s'agit de prosateurs, essayistes, poètes ou dramaturges, c'est leur inscription dans cette dynamique et mouvance interculturelle de la réécriture du mythe d'Ulysse qui prime.

A l'Ulysse homérique, qui a toujours représenté, chez les Anciens, le symbole du désir obstiné du retour, de l'attachement à la terre natale et celui de la famille et l'amour conjugal, Dante réplique par une désacralisation de ce symbole mythique, en modifiant dans la *Divine Comédie*² le tracé du voyage d'Ulysse de retour à son île. L'Ulysse dantesque désavoue son passé et délibérément décide de continuer son voyage et son errance. C'est à partir de l'épisode de la descente aux Enfers que Dante entreprend, dans son texte le changement de l'itinéraire de l'Ulysse homérique. Dans son intrigue, c'est Dante lui-même, guidé par Virgile, qui parcourt les cercles de l'Enfer et rencontre Ulysse. Celui-ci lui raconte son deuxième voyage. Du récit que tient alors l'Ulysse dantesque, le lecteur découvre que Dante a supprimé, dans son texte, toute la fin de *l'Odyssée* et a substitué le périple antique, (où Ulysse devait aller consulter les morts puis affronter les Sirènes, Charybde et Skylla avec la fermeté d'atteindre son Ithaque), par un second voyage sans la moindre volonté ni l'intention de retour vers sa patrie. L'Ulysse dantesque avait donc convaincu ses compagnons de le suivre, mais tout l'équipage finit par périr engloutis par la mer qui se déchaina.

Le nouveau départ intentionnel de l'Ulysse dantesque laisse voir un orgueil du personnage qui, non seulement sacrifie tous ses attachements familiaux à une curiosité démesurée de découvrir le monde, n'exprime aucun regret ni remord de ses actes. Indifférence explicitement repérable du héros :

« Ni la douceur d'un fils, ni la pitié

¹ Voir à ce propos, *Seconde Odyssée. Ulysse de Tennyson à Borges* (2009) de Evanghélia Stead, œuvre qui dresse un riche panorama des œuvres modernes du XIXe et XXe siècle, ayant en commun la caractéristique d'attribuer à Ulysse de nouveaux départs, de nouveaux voyages avant ou après son retour à Ithaque.

² Alighieri Dante, *La Divine Comédie*, trad. Henri Longnon, Paris, Classique Garnier, 1966.

De mon vieux père, ou cet amour juré
Qui devait réjouir le cœur de Pénélope,
Ne purent vaincre au fond de moi l'ardeur
Que j'avais à me rendre un connaisseur du monde
Et des vertus et des vices humains
Mais je repris la mer, la haute mer ouverte,
Sur une nef, avec cette poignée
D'amis qui ne m'avaient jamais abandonné. »¹

De ce non retour prémédité, nous adhérons à l'analyse d'Irini Papakyriacou qui met en relation la version de Dante avec son époque, dominée par la pensée théologique. Elle explique que :

« Pour Dante, c'est le désir de devenir expert du monde qui poussa Ulysse à ne pas rentrer à Ithaque après son séjour chez Circé – et en conséquence après une expérience sensuelle (voir sexuelle) inoubliable. Cinq mois plus tard son bateau fait naufrage et c'est la solution qu'on peut attendre d'un écrivain de l'époque, entre 1304 et 1307, quand il a composé ce poème, puisque les théologiens condamnaient la *libido sciendi*. Ulysse, chez Dante [...] est un héros de la quête intellectuelle qui va au bout de sa passion même si le dieu (chrétien) ou autre fracasse son rêve. »²

Ces propos coïncident pertinemment avec les présupposés du départ de la mythanalyse, cités précédemment,³ qui bannissent les frontières entre critique littéraire et analyse socioculturelle et historique. Le mythe d'Ulysse devient ainsi à l'œuvre au sein d'une activité humaine et s'infiltré dans son univers particulier, comme le reconnaît Gilbert Durand qui consent au fait que : « *Le mythe se distend en simple parabole, en conte ou en fable et finalement dans tout récit littéraire, ou bien encore s'incruste d'événements existentiels, historiques, et vient par là épuiser son sens prégnant dans les formes symboliques de l'esthétique, de la morale et de l'histoire.* »⁴. De ce fait, le mythe d'Ulysse et l'histoire s'éclairent et se donnent sens réciproquement.

L'image nouvelle d'Ulysse créée par Dante a connu une postérité abondante durant les XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, portant le sceau de l'influence conjointe d'Homère et de Dante. De nombreuses réécritures particulières du mythe d'Ulysse articulent à leur tour la prophétie de Tirésias tout en incarnant l'esprit d'aventure de l'Ulysse dantesque.

¹ *Ibid*, p.102

² Irini Papakyriacou, « Le sujet de la deuxième odyssée dans la poésie néo-hellénique du XX^e siècle », thèse de doctorat, Université Paris IV - Sorbonne, sous la direction de Henri Tonnet, soutenue le 14 décembre 2007, p.30

³ Cf. Chapitre I.2.2 La mythanalyse, p. 52

⁴ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Op. Cit., p. 29

VI.1.1.2 Retour pour une seconde odyssée

En Angleterre, un autre poète, Alfred Tennyson¹ fait parvenir son Ulysse à Ithaque. Mais, au lieu de jouir du retour tant souhaité, il manifeste un extrême ennui et dégoût des choses familières. Ni sa terre natale, ni son foyer ne le rendent satisfait. Il s'embarque alors pour de nouvelles aventures. Alfred Tennyson participe, par cette autre version du retour, à cette dynamique de réécriture, en donnant une réinterprétation au mythe d'Ulysse dans son poème *Ulysse* écrit en 1833. Dans un monologue intérieur, Tennyson fait parler le héros homérique qui exhorte ses compagnons (qui, rappelons-le, dans la version homérique ont tous péri avant d'atteindre Ithaque) à entreprendre un nouveau départ, imminent pour s'embarquer dans une *deuxième Odyssée* :

« La mort est la fin de tout ; mais quelque chose auparavant
Quelque œuvre de renom peut encore être accomplie
Qui ne soit pas indigne d'hommes qui luttèrent avec des dieux.[...]
Il n'est pas trop tard pour chercher un monde nouveau
[...] ; car j'ai toujours le propos
De voguer au-delà du couchant, où baignent
Toutes les étoiles de l'Occident, jusqu'à ce que je meure. »²

L'Ulysse, personnage de Tennyson, contrairement à l'Ulysse dantesque, a atteint Ithaque ; non satisfait, il exprime le besoin de repartir en mer. De plus, une autre variation du retour chez Tennyson : les compagnons d'Ulysse sont rentrés avec lui à Ithaque. Par contre, les deux Ulysses partagent un désir commun, celui de l'avidité de nouvelles aventures, synonyme d'une deuxième Odyssée.

C'est ce sujet d'une seconde Odyssée qui constitue une nouveauté de la variante thématique qui a influencé la destinée du mythe d'Ulysse dans la littérature néo-hellénique du XX^{ème} siècle. Confirmant cette influence de Dante et Tennyson dans la réécriture du thème du retour d'Ulysse, particulièrement en poésie, Irini Papakyriacou voit que :

« Ce sont ces interprétations de l'Europe occidentale qui, avec l'épopée ancienne, ont donné l'élan aux poètes grecs modernes de revisiter le mythe d'Ulysse. La signification historique de cet événement littéraire en Grèce –où il arrive en retard de deux siècles par rapport aux autres pays européens– coïncide avec la quête de l'identité grecque, après son indépendance.[...]. Pendant le XX^{ème} comme d'ailleurs pendant le

¹ Alfred Tennyson, est l'un des poètes britanniques les plus célèbres de l'époque victorienne. (6 août 1809 – 6 octobre 1892). Nombre de ses vers sont basés sur des thèmes classiques ou mythologiques

² Alfred Tennyson, *Poèmes*, Trad par Madelaine Cazamian, Paris, Montaigne, 1947 (1842), p. 81

siècle précédent, les Grecs recherchent à travers leur Histoire, leurs origines après la libération des Ottomans. »¹

Nous citerons à titre d'exemple, le poète grec Constantin Cavafy². Les modèles d'interprétations nouvelles de Dante et de Tennyson, cités ci-dessus, sont à l'origine de ses deux œuvres reflétant bien la nouvelle thématique du retour dans son poème *Seconde Odyssee*, un titre qui porte déjà les intentions de son auteur, et dans son article *la fin d'Ulysse*, publiés en 1894. Les deux textes dessinent le portrait d'un Ulysse, qui évoque la joie du retour à Ithaque, mais vite étouffée de son univers familial, est rattrapé par la nostalgie du grand large. Corrine Jouanno met l'accent sur le vingt-neuvième vers de *Seconde Odyssee*, « *Et il est parti.* », une courte phrase qui dit pleinement la brutalité et la détermination d'Ulysse à quitter toutes espace achéen, signe la rupture de toutes les attaches avec le passé et annonce une seconde Odyssee.

En 1938, un autre poète grec, Nikos Kazantzaki³ intitule, lui, son poème *L'Odyssee*⁴, reprenant identiquement le titre de l'épopée antique, tout en inscrivant sa thématique dans une seconde Odyssee, optant pour un intrépide héros d'un voyage sans retour. Son texte commence là où finit celui d'Homère, c'est-à-dire, à Ithaque après le massacre des prétendants. Il réécrit d'abord ce dernier épisode, où il substitue les retrouvailles heureuses d'Ulysse et de Pénélope par une confrontation décevante. Décevante est aussi sa rencontre avec son fils Télémaque et son père Laërte qu'il va même jusqu'à les dénigrer ! Déçu par son entourage familial, il choisit un autre groupe d'homme et reprend la mer. Cependant, la thématique de l'Odyssee de Kazantzaki est aussi seconde : dans la version de ce poète, ce ne sont pas les péripéties qui priment, mais une aventure mystique dans le for intérieur du héros, ses incessantes méditations sur Dieu et sur la mort.

¹ Irimi Papakyriacou, *Op. Cit.*, p. 24

² Constantin Cavafy ou Cavafis, connu aussi comme Konstantinos Petrou Kavafis, ou Kavaphes est un poète grec né en Alexandrie, Égypte le 29 avril 1863 et mort dans la même ville le 29 avril 1933. Très peu connu de son vivant, il est désormais considéré comme une des figures les plus importantes de la littérature du XXème siècle. Il fut aussi fonctionnaire au ministère des travaux publics d'Alexandrie, journaliste, et courtier à la Bourse d'Alexandrie.

³ Nikos Kazantzákis ou Kazantzaki, est un écrivain grec né à Héraklion, Crète le 18 février 1883 et décédé le 26 octobre 1957 à Fribourg-en-Brigau (Allemagne). Il est principalement connu pour son roman *Alexis Zorba*, adapté au cinéma sous le titre *Zorba le Grec*.

⁴ William Bedell Stanford reconnaît toutefois l'importance de cette *Odyssee* néohellénique, en dépit qu'elle soit négligée par la critique. Il lui consacre un chapitre commun avec *Ulysse* de Joyce dans son essai *The Ulysse Theme*, pp. 211-240,

Plusieurs autres poètes grecs modernes¹, génération ayant succédé à Cavafy ont contribué dans cette mouvance de la seconde Odyssée, caractérisant leurs textes par la chute du modèle héroïque. L'utilisation du nouveau personnage d'Ulysse dans la vie quotidienne relève de l'aspect de l'individu, face à la société, face à la vie, face à l'Histoire. Ce sont les textes, des années qui ont suivi la deuxième guerre mondiale, la guerre civile en Grèce la période de la guerre froide, l'invasion turque, qui font écho au renversement du retour d'Ulysse. Il véhicule tantôt la situation de l'émigré grec à l'étranger, tantôt la dure période de la déception des partisans communiste qui ont survécu aux massacres de la guerre civile en Grèce. Une situation commune que maints poètes grecs ont réellement vécue et subie.

Le retour d'Ulysse subit des prolongements divers ; évoquant le désir d'un nouveau départ, le voyage qui le ramène sur les mêmes lieux de son passé mythique, ou qui l'emporte vers des destinations autres et totalement inédites. Les secondes odyssées, allant de Tennyson jusqu'à cette génération de poètes néohelléniques, partagent un point commun, d'un retour sous le signe de la déception, ainsi que la difficulté, voir même l'impossibilité pour l'exilé de renouer le fil avec son existence antérieure. Idée que nous retrouvons ci-dessous chez Milan Kundera.

VI.1.1.3 Un retour à l'épreuve du temps et de l'exil intérieur

Milan Kundera, dans son roman *L'ignorance*², se situe dans cette mouvance met en exergue la violence symbolique de l'exil à travers deux personnages tchèques qui reviennent à Prague après vingt ans d'exil. Ce retour n'est guère celui espéré, ce n'est pas la patrie souhaitée qui allait les accueillir, c'est plutôt une totale perte de repères, face au dilemme d'un passé effacé et d'un futur qui s'avère inaccessible. Au lieu d'un voyageur, nous y découvrons deux Ulysses, et contrairement à l'Ulysse d'Homère, qui lui n'a jamais souhaité de quitter son foyer d'Ithaque, ont fui une patrie où ils se sentaient indésirables. À travers cette référence mythique, ils incarnent Ulysse face aux épreuves d'un retour périlleux, synonyme d'errance et de perte. L'auteur tchèque se sert de la figure d'Ulysse comme référence emblématique à travers laquelle, il construit sa réflexion sur deux existences d'exilés modernes, Irena partie vivre en France et Joseph, au Danemark. Les

¹Pour plus de détails, voir à ce propos, Irini Papakyriacou, « Le sujet de la deuxième odyssée dans la poésie néo-hellénique du XXe siècle », thèse de doctorat, Université Paris IV- Sorbonne, sous la direction de Henri Tonnet, soutenue le 14 décembre 2007.

² Milan Kundera, *L'ignorance*, Paris, Gallimard, 2003.

deux départs sont liés à l'intervention soviétique en Tchécoslovaquie en 1968. Revenus à « leur Ithaque », Prague après vingt ans d'exil, un grand écart les séparait de leurs compatriotes. Ils n'arrivent ni à rétablir les liens, ni à reconnaître le monde laissé derrière eux. Kundera met ainsi l'accent sur un retour au goût de l'inachevé, où le sentiment de l'exil et de la nostalgie qui persiste et s'exacerbe.

Juste au lendemain de la deuxième guerre mondiale, le suédois Eyvind Jonson¹ écrit en 1946, *Heureux Ulysse*, traduit en français, quatre ans plus tard. L'Ulysse de Jonson est loin de désirer son retour vers Ithaque, bien au contraire, c'est sous l'ordre des dieux, qu'il se résout à quitter l'île de Calypso où il y avait pris goût de l'existence facile. Le refus du retour se justifie à travers le portrait d'un Ulysse abîmé physiquement et moralement par la guerre. Ecœuré par les massacres endurés, il ne souhaite pas recourir encore une fois à l'œuvre sanguinaire, affronter les mêmes sentiments, parce que à Ithaque, il devra s'y remettre pour rétablir son autorité. C'est un héros dépourvu de toutes ses capacités d'endurance, traumatisé par la guerre et hanté par les appréhensions des épreuves qui l'attend qui revient malgré lui à Ithaque. Le vœu d'entreprendre une seconde odyssee est émis, sans pour autant qu'il soit réalisé. Le protagoniste finit condamné entre les traumatismes de la guerre et un retour non consenti. Par cette tonalité fort différente de la relecture déshéroisante du mythe, Jonson prit le contour des personnages homériques pour développer sa propre réflexion sur la guerre et le recours et à la violence sous toutes ses formes et ses conséquences.

Le poète Roumain Benjamin Fondane², d'origine juive, se consacre durant une longue période de sa vie, de 1929 à 1941 à travailler son recueil *Ulysse*. Dans le profil de son personnage, qu'il a conçu voyageur sans retour, se superposent le périple du héros antique et l'exode sans fin du juif errant. Le Motif de l'errance et la question de l'identité de l'émigrant occupe dans son œuvre une place essentielle. La subversion du modèle homérique substitué à un Ulysse juif, incarne sa propre existence, d'expatrié, mené dans

¹ Eyvind Johnson (Olof Edvin Verner Jonsson selon l'état-civil), né le 29 juillet 1900 et mort le 25 août 1976, est

un écrivain suédois. Prix Nobel de littérature en 1974, partagé avec Harry Martinson.

² Benjamin Fondane, alias B. Fundoianu, est un philosophe, poète, dramaturge, essayiste, critique littéraire, réalisateur de cinéma et traducteur juif roumain, naturalisé français en 1938, principalement d'expression française. Né Benjamin Wechsler (ou Wexler) le 14 novembre 1898 à Iași en Roumanie et mort le 2 ou le 3 octobre 1944 dans une chambre à gaz du camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau.

les camps de concentration et l'expérience conjoncturelle de l'émigration, son dur exil existentiel, reflétant le destin collectif du peuple juif.

L'expérience conjoncturelle de l'émigration sous-tend de même le projet scriptural de Mimika Kranaki, auteure grecque installée en France depuis 1945, dans *Philhellènes: vingt-quatre lettres d'une Odyssée*¹, publiée en 1992. Elle débarque en France suite aux circonstances de guerre extrêmement douloureuses qui l'ont contraint de partir ; quitter sa patrie était une question de survie. Elle faisait partie d'un groupe de jeunes de l'*intelligentsia* marxiste grecque mêlés pour la plupart à la résistance et à la guerre civile et meurtrière qui faisait rage dans la Grèce de l'époque, elle part à bord d'un bateau de guerre britannique. Entre roman et chronique, cette œuvre use de l'apparence de la fiction pour faire part de souvenirs personnels de réminiscences historiques et culturelles. L'histoire de toute une nation se raconte à travers les lettres échangées par de jeunes grecs, qui ont emprunté le dur chemin de l'exil. Le protagoniste, comme Ulysse, aspire à retrouver son Ithaque, mais le retour n'est pas facile. Dépossédé de son identité, il fait face aux tourmentes et périples, ravagé par la douloureuse transformation du migrant dans un pays étranger. Du rapport entre le mythe d'Ulysse et le protagoniste-migrant se lit la souffrance des migrants dus au statut de l'étranger qui subit la crise d'identité.

Il est très apparent dans les exemples cités, que l'arrière plan de violence dessine la toile de fond politique sur laquelle se manifeste le mouvement culturel du XX^{ème} siècle. Les auteurs font recours au personnage ambigu et non héroïque d'Ulysse, traduisent l'ébranlement profond imposé aux mentalités par la première et la seconde guerre mondiales. Ulysse sert de substrat pour concrétiser leurs discours critiques sur le conditionnement des populations afin de les user dans des guerres meurtrières.

D'autres écrivains contemporains, se sont aussi attachés au personnage polymorphe d'Ulysse, mythe complexe dans le sillage d'une réflexion sur l'écriture littéraire. Jean Giono, par exemple, dans *Naissance de l'Odyssée*², fait de lui un créateur de fiction qui réinvente *L'Odyssée* pour justifier son absence. Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*³, 1935 de Giraudoux, se déploie la conscience politique de l'écrivain, faisant constat de

¹ Mimika Kranaki, *Philhellènes: vingt-quatre lettres d'une Odyssée*, Athènes, Ikaros, 1992.

² Jean Giono, *Naissance de l'Odyssée*, Paris, Grasset, 2002.

³ Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris Livre de poche, 1972.

l'incapacité des hommes, quelque soient leurs intentions pacifistes d'empêcher le déclenchement de la seconde guerre mondiale : ce qui anéanti tout espoir de voir le monde en paix.

Les séquelles traumatisantes de la première et deuxième guerre mondiale reviennent dans la trame de plusieurs textes. Le personnage d'Ulysse ou l'ombre d'Ulysse y était. Mais, à la différence de ceux cités précédemment, ceux-là travaillent l'intertexte mythique, selon la terminologie de Pierre Brunel, en immergence, c'est-à-dire, non explicite, et dont le repérage demande, toutefois, de la prudence. Il exige, en effet, greffer, dans la trame du texte, la chaîne de mythes caractéristiques de l'hypotexte. Nous citons à titre d'exemple, la réécriture fragmentaire du mythe se focalisant sur l'impossible retour du soldat (donc d'Ulysse) dans son foyer de Henri Barbusse dans *Le Feu*¹ 1916, confirmant par cela l'intérêt de l'écrivain pour l'histoire d'Ulysse, qui s'accommode encore une fois au discours critique, celui de dévaloriser l'image du guerrier, du soldat donc, entre les deux guerres.

Toujours autour de la problématique du retour, Céline nous livre son emprunte dans *Voyage au bout de la nuit*² 1932. Le titre annonce d'emblée que le récit évoque le thème du voyage. Cependant, le voyage qu'entreprend personnage célinien Bardamu est complètement différent de celui d'Ulysse. Dans ce roman, se croisent des similitudes évidentes et motivations inverses des deux protagonistes. L'analogie repose sur leur participation à une guerre au terme de laquelle débutent leurs errances. Leurs pérégrinations les conduisent dans un monde connu, comme aux confins des morts. L'inversion de leurs parcours réside dans le désir du retour. Contrairement à Ulysse, qui s'acharne à vaincre sa navigation périlleuse pour retrouver Ithaque et son espace familial intime, la volonté du retour n'anime point Bardamu, ses déplacements s'effectuent sans espoir et sans objectif. Bardamu incarne un Ulysse négatif, sans que celui-ci ne soit explicitement nommé, qui s'obstine dans son non retour à chercher le bout de la nuit. Encore une fois, nous retrouvons le contexte de la guerre qui appelle la figure d'Ulysse pour exprimer l'atrocité de "la boucherie humaine", mais aussi la vacuité terrible de l'après guerre.

¹ Henri Barbusse, *Le Feu*, Paris, Gallimard 2007.

² Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1972.

*Ulysse*¹ de James Joyce publié en 1922, une réécriture des plus modernes du mythe d'Ulysse, dont les 18 chapitres de la première édition étaient, explicitement, marqués par des titres propres à l'hypotexte. *L'Odyssée* est certes convoquée, mais en contrepoint. Aucune trace de péripéties dans un roman ayant pour cadre temporel une journée : 16 juin 1904, et pour cadre spatial une ville : Dublin. Les personnages, n'ont non plus de rapports évidents avec l'épopée antique. Son titre constitue tout de même « *un indice officiel de réécriture.* »², qui appelle à déchiffrer l'histoire de Bloom en relation avec les aventures du héros antique.

Comme dans l'épopée antique, le héros principal Léopold Bloom, n'apparaît que tardivement, au début du chapitre IV. Ce dernier quitte sa maison, au matin du 16 juin 1904, non pas pour une terre étrangère, mais pour une longue journée de déambulations dans son propre lieu de résidence Dublin. En dépit de cette platitude apparente, nombre d'indices homériques, sont tissés par l'auteur au fil du roman, voire une transposition de *L'Odyssée* dans un registre quotidien. De chapitre en chapitre, l'omniprésence d'allusions au récit homérique est très précise.³

Nous enchaînons donc par cet exemple différent, certes, dans sa structure par rapport aux œuvres citées précédemment. Nous intégrons *L'Ulysse* de Joyce parce qu'il porte aussi le sceau d'un retour controversé. Si dans *L'Odyssée*, le retour du héros homérique s'évoque avec une fidélité exemplaire d'une femme qui a attendu son mari pendant vingt ans d'absence, et d'une attente immobile à Ithaque, à supporter et à repousser héroïquement et intelligemment tous ses prétendants, les guerriers revenus de Troie, le retour de l'Ulysse joycien Bloom, rentré en pleine nuit, après une longue randonnée d'une journée à travers la ville de Dublin, s'évoque avec l'action principale du roman qui est l'adultère de sa femme Molly et de Dache Boylan, et qui s'accomplit sous les yeux même du protagoniste. Dans ce rapport au texte source, se lit un diagnostic des mentalités de l'entre-deux-guerres à travers la figure d'Ulysse.

¹ James Joyce, *Ulysse*, Paris, Gallimard Nouv. trad, 2004.

² Gérard Genette, *Palimpseste. La Littérature au second degré, Op. Cit.*, p.335

³ Voir à ce propos l'analyse complète et détaillée de tous les chapitres du roman, Corinne Jouanno, « L'Ulysse de Joyce, un hymne à la polytropie, », dans *Ulysse. Odyssée d'un personnage d'Homère à Joyce*, Paris, Ellipses, 2013, pp. 483-519.

Dans *Point de Fuite*, le canadien Aquin Hubert¹ aligne dix-huit textes hétéroclites. Une sorte de réflexions philosophiques menées à travers des personnages vivant négativement un exil intérieur par lequel la conscience se replie sur elle-même et qui s'abandonne vers un échec total de s'adapter au monde. La destinée de la mort et de l'échec constitue le point commun que partagent les personnages dans chacun des dix-huit textes². Dans un mouvement de fuite, à la fois, possible et impossible, l'auteur convoque délibérément, mais à contre courant, l'épopée d'Homère, qu'il croise à l'Ulysse joycien. Pour ce faire, il cadre lui aussi, son épopée de la défaite dans le thème de l'impossible retour et de déchéance au milieu de la mer. Ayant pour protagoniste un marin qui s'abandonne à sa dérive infini au milieu de la mer. Faisant écho au propos prophétiques de Tirésias dont la langue d'Homère maintient l'ambiguïté, donnant lieu à deux traductions attribuant au voyage d'Ulysse une fin différente³, L'auteur spéculé à son tour dans son texte sur la fin ou les éventuelles fins que subira son Ulysse, en s'interrogeant et en dressant une série de réponses :

« Or, qu'en-t-il d'Ulysse ? Mourra-t-il à Ithaque ou loin de son île natale, emporté par le vent du large ?

1) Ulysse, déboussolé, fait naufrage, incapable de trouver Ithaque dans la mer des ténèbres ; 2) Ulysse échoue et après un recyclage en règle, devient animateur du jeu télévisé en vertu des échanges culturels entre le Québec et l'Achaïe ; 3) Ulysse meurt dans un lit d'hôpital à cause d'une erreur de diagnostic ; 4) Ulysse devient écrivain et comprend l'inutilité de son existence ; 5) le maudit Ulysse n'a pas assez de gazoline, par conséquent il ne peut partir à la conquête du Canada. Il échoue au milieu de la mer des ténèbres. »⁴

Il est évident de constater que les hypothèses qu'Aquin émet concernant la destinée de son héros, aboutissent toutes au constat d'échec. L'Ulysse d'Aquin est un mauvais

¹ Hubert Aquin (Montréal, 24 octobre 1929 - Montréal, 15 mars 1977) est un écrivain, cinéaste et intellectuel québécois

² Aquin Hubert précise dans son prologue que *Point de fuite* est composé de dix-huit textes. C'est le nombre des chants homériques de *L'Odyssée*, selon le découpage pré-alexandrin qui prévalait pour Joyce ; c'est le chiffre retenu par Joyce pour sa construction d'*Ulysse* (1922), roman auquel Aquin se réfère constamment. C'est aussi le modèle d'Hermann Broch pour le découpage temporel de son roman *La Mort de Virgile* (1945), qui raconte les dix-huit dernières heures de la vie du poète latin.

³ Au onzième chant, Ulysse rencontre le devin thébain et s'enquiert auprès de lui de son retour à Ithaque. Celui-ci lui annonce que la mort lui viendra *ex alos*, très douce. Or, l'expression *ex alos* peut se traduire de deux manières différentes : le grec accepte autant la variante « hors de la mer », que la variante contradictoire, « de la mer ». Cette ambiguïté est visible dans deux traductions différentes de *L'Odyssée*. Victor Bérard traduit : « [...] puis la mer t'enverrait la plus douce des morts ; tu ne succomberas qu'à l'heureuse vieillesse [...] » (Homère, 1946, p. 88). Médéric Dufour et Jeanne Raison donnent au contraire la version suivante : « Pour toi la mort te viendra hors de la mer très douce, elle te prendra quand tu seras affaibli par une vieillesse opulente » (Homère, 1965, p. 162).

⁴ Aquin, Hubert, *Point de fuite*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 139

perdant incapable de poursuivre sa quête. D'où, encore une fois, nous assistons à une réécriture qui s'inscrit sans la thématique du retour controversé.

En termes de récit à visée didactique, Aquin conçoit un Ulysse en un spécialiste de l'échec, qui ne réussit son retour que parce qu'il ne le réussit pas. Une manière de faire acte d'une mise en garde contre toute restriction de l'individu quant à son implication dans sa propre existence, et contre toute forme d'attitudes négatives faisant de lui un désœuvré qui se désynchronise du monde en mettant à l'écart son désir d'y intervenir.

Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, se sont beaucoup plus les guerres civiles qui ont évoqué et convoqué un Ulysse contrarié pour traduire des violences internes, et les déchirements entre les groupes de population impliquant surtout des civiles. L'investissement des auteurs dans la réinterprétation du mythe d'Ulysse, lors de la première moitié du XX^{ème} siècle traduit leurs propres *logos* et leurs tensions dans un climat de guerre qui semble faire écho au texte mythique. Leur permettant aussi de mieux les comprendre. Cette modernité mythique, ou cette dichotomie mythe-modernité, tient donc compte de ses implications idéologiques et philosophiques.

Le mythe d'Ulysse s'avère une matrice de données signifiantes avec laquelle les auteurs peuvent manipuler pour exprimer leurs imaginaires et donner une forme à des questionnements fondamentaux. Les versions et les variations que ce mythe a subi, et ne cesse de subir, montre pertinemment à quel degré ce dernier est riche en potentialités. Assurément, c'est ce qui a permis à cette *materia prima* de susciter tant de reprises, au fil des siècles à travers des transpositions, donc des adaptations à projection et à identification.

Nous ne pouvons prétendre l'exhaustivité, par le nombre d'œuvres que nous avons citées ; nous avons tenté, à travers ces quelques cas emblématiques, faire part de la pérennité et de la réception, du mythe, particulièrement, les allusions à Ulysse dans la littérature contemporaine, confirmant, ainsi, les propos de Gérard Genette, qualifiant *l'Odyssée* de : "*La cible favorite de l'écriture hypertextuelle.*"¹ Tant d'épisodes ont fait l'objet de reprise par des réécritures diverses, générant ainsi des œuvres marquées par une

¹ Gérard Genette, *Palimpseste. La Littérature au second degré, Op. Cit.*, p. 247.

contextualisation des mythes, portant principalement des thèmes universelles : la question du destin et de la fatalité, la part de la liberté de l'homme, la question de l'identité et d'autres questions d'ordre éthiques et politiques illustrant ainsi les interrogations concernant les domaines de la condition humaine.

Dans ces différentes variations, toute œuvre devient un foyer, point de rencontre d'éléments mythiques, et du regard original qui est porté sur eux par l'auteur.

« *A chaque époque ses mythes privilégiés, sa mythologie* »¹. Le mythe d'Ulysse domine à son tour la fiction littéraire du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle.

La lecture des trames mythiques dans nombre de romans occidentaux n'est certes, pas nouvelle, mais elle est signe d'enrichissement dans le domaine de l'analyse littéraire. En effet, *l'Odyssée* est toujours d'actualité permettant, non seulement la connaissance de ce mythe ancien, mais beaucoup plus, il est aujourd'hui une clé qui débloque quelques uns des mystères du comportement humain, et sert également d'inspiration à l'écriture contemporaine. Cette dernière " *dévoile ses racines mythiques dans le procédé de la réactualisation qui réinterroge, au plan de la création, une parole mythique dont la compréhension esthétique exige de posséder une connaissance approfondie des matrices culturelles perdues dans la psyché collective* " ².

Narguant tout rationalisme positiviste,

« D'une part, Le mythe s'est vu reconnaître une identité et une légitimité incontestables comme mode symbolique d'appréhension de l'expérience humaine ; d'autre part, il n'est plus réservé au seul mode archaïque, à la civilisation traditionnelle, mais son polymorphisme lui permet de structurer et d'orienter représentations et actions même dans les sociétés à représentations et normes rationnelles. »³

Quoique les aventures d'Ulysse s'apparentent à la mythologie gréco-romaine, qui représente un élément formateur et un référent primaire de la culture occidentale, il fut et est également le référent littéraire dans d'autres aires. Dans un monde où,

« [...] la malédiction originelle, les souffrances d'exode hébraïque, les odyssees gréco-romaines d'Ulysse et d'Ovide, se réactualisent

¹ Daniel-Henri, *Op. Cit.*, p.98.

² Foudil Dahou, « Conscience épistémologique du littéraire : le mythe infléchi », in *Synergie Algérie* N°3, 2008, pp.115-122

³ Jean-Jacques Wunenburger, « Mytho-phorie : Formes et transformations du mythe, in *Religiologiques*, N°10, octobre 1994, p.49

tout au long de l'Histoire, sur une carte du monde qui ne cesse de noircir sous la pression de l'urgence socio-politique : dissidence, émigration, dictatures, en Europe, en Amérique du Sud, en Asie, en Afrique. »¹

A ces diverses réécritures, nous allons donc aligner la contribution des auteurs algériens, dont les romans ont fait l'objet du corpus de notre thèse. Et qui eux aussi ont fait acte de nationalisation de ce mythe, en le singularisant, ou plutôt, en « algérianisant le mythe d'Ulysse »²

VI.2 Le mythe d'Ulysse entre rencontre culturelle et réappropriation

Nous avons constaté que le personnage d'Ulysse, comme personnage légendaire a été récupéré depuis les premières imitations et tragédies grecque, passant par les adaptations latines et plus tard par de multiples réappropriations d'auteurs contemporains. Dans cette optique, l'interculturalité se présente d'emblée au cœur de la littérature et des phénomènes culturels. L'ayant considéré au niveau intraculturel, c'est-à-dire de la culture de départ, nous essayerons de l'examiner au niveau des cultures d'arrivée. Nous irons jusqu'à dire, que l'acte critique, même, dans lequel nous entreprenons notre étude n'est-il, déjà, pas un acte interculturel, puisque nous n'appartenons pas à la culture de départ du mythe que nous étudions !

La réappropriation du mythe d'Ulysse par des auteurs algériens, issus donc d'une aire culturelle autre que la Grèce en particulier et de l'Occident d'une manière générale, est notre objet d'étude, et peut à lui seul justifier l'intitulé du présent chapitre. En effet, le héros antique a aussi inspiré des écrivains algériens, comme nous l'avons vu dans l'analyse consacrée à chacun des trois romans, bien que leurs personnages ne s'appellent pas explicitement Ulysse.

Nous nous appuyerons sur le développement des mythes que nous avons repérés et explicités dans les 3^{ème}, 4^{ème} et 5^{ème} chapitres, pour élucider les mécanismes d'une telle esthétique de réappropriation culturelle et littéraire. Autrement dit, nous nous consacrerons

¹ Pierrette Renard : « Exil et écriture », in *Dossier d'encre et d'exil* novembre/décembre 2001, N°0, Paris, Centre Pompidou, p. 3.

² Nous avons reformulé une expression empruntée à Pr Zoubida Belagoueg dans son article, « Algérianisation du mythe de l'Odyssée et parodie de Nedjma dans *Le chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *Synergie Algérie*, N° 3, 2008, pp. 131-134

essentiellement à l'interculturalité de ce mythe via une réécriture qui porte des indices intertextuels provenant de sources grecques. Nous examinerons par la suite cette réécriture en termes d'intertextualité mythique, par rapport à la question des transferts littéraires et de leurs enjeux culturels, littéraire et politiques. Réécriture qui va dans le sens que la figure d'Ulysse exprime une variante, une modalité de l'interculturalité.

VI.2.1 De la subversion du mythe d'Ulysse

Par subversion, nous tendons vers le sens de renversement, de transformation ou de transposition. Dans les trois rapprochements sémantiques, subvertir tient de l'action de changer, d'attribuer un autre aspect ou un caractère formel à quelque chose qui existe déjà. Gérard Genette inclut dans le processus de transformations littéraires la banalisation, la parodie, la dégradation et le travestissement, par lesquels le récit mythique est adapté dans des réécritures contemporaines. Partant de ces données, nous retiendrons comme procédé de subversion celui de la banalisation, que nous allons suivre dans notre corpus.

VI.2.2 Banalisation du personnage mythique

L'analyse par l'approche mythocritique de : *N'zid*, *Le chien d'Ulysse* et *Les Sirènes Bagdad*, nous a menées à repérer les myèmes qui renvoient aux attributs mythiques d'Ulysse. Nous les avons constatés tantôt explicites et tantôt implicites, mais décelables dans des projections mythiques qui se laissent saisir et découvrir au niveau de l'histoire, mais aussi plus pertinemment, au niveau des personnages. Rappelons qu'à ce propos, que dans notre étude, nous avons considéré le personnage comme un élément fondamental dans l'analyse mythocritique effectuée. Ce dernier s'offrait comme un mécanisme essentiel menant aux caractéristiques et traits tributaires du personnage antique. L'importance de cet élément comme éclairage dans l'analyse théorique des œuvres littéraires relève d'ailleurs d'une évidence parce que « *Que le personnage soit de roman, d'épopée, de théâtre ou de poème, le problème des modalités de son analyse et de son statut constitue l'un des points de fixation traditionnels de la critique (ancienne ou moderne) et des théories littéraires* ». ¹ L'accent est mis sur l'intérêt et l'importance accordée à la manière d'être et du faire du

¹Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 114.

personnage autour duquel se fixe puis se dynamise le processus de compréhension d'un texte.

De même, de l'importance du personnage, Bakhtine enjoint un rôle dans la compréhension de la vision des auteurs. Il va jusqu'à généraliser que « *Le personnage principal se présente presque toujours comme vecteur des points de vue de l'auteur* »¹

Nous considérons de même les personnages de notre corpus : Nora, Hocine et le jeune Bédouin comme des vecteurs des points de vue des auteurs, à travers lesquels la visée de leurs réécritures du mythe d'Ulysse s'est précisée. Nous en reparlerons de ces points de vue ultérieurement. C'est autour de la fixation des personnages principaux que nous expliciterons le procédé de la banalisation du personnage mythique.

Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre I, l'Ulysse personnage dans *L'Odyssée*, avait un certain prestige ; il jouissait d'abord du statut du roi d'Ithaque et d'un bon nombre de qualités : héros de la guerre de Troie, courageux, endurant, à l'intelligence rusée, diplomate, orateur etc. Cependant, le prestige qui entoure ce personnage a fait l'objet de modifications dans un sens purement négatif. Il s'agit de l'image du perfide qu'ont véhiculé les adaptations romaines des tragédies grecques, et dont ils étaient les principaux vecteurs de la diffusion de cette légende noire.

Dans les réécritures des auteurs contemporains des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, dont nous avons traité quelques exemples, nous avons constaté que les transpositions décalent les actions de l'intrigue de l'Antiquité au temps présents. Les Ulysses de ces derniers sont des personnages démystifiés sont confrontés à la vie quotidienne, d'où une catégorie de personnages voués au procédé de la banalisation. Banalisation à la fois physique et sociale. C'est aussi le cas chez les auteurs de notre corpus.

L'Ulysse homérique se présentait comme un personnage auréolé de gloire à cause de son statut de roi et de ses exploits dans la guerre de Troie. Dans le mythe moderne, ce prestige social n'y est pas. Sa réactualisation, dans le corps d'une femme chez Malika Mokeddem et d'un jeune étudiant chez Yasmina khadra et Salim Bachi, rime avec une banalisation de son statut. Ulysse est déchu de son rang mythique ; le personnage héroïque

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, [1975], 1978, p. 309.

est substitué à une personne ordinaire que tout lecteur pourrait reconnaître ou rencontrer dans la vie quotidienne.

C'est ainsi que Malika Mokeddem n'hésite pas à le « féminiser ». L'Ulysse mokeddemien, qui emprunte à celui d'Homère l'itinéraire du tracé de son voyage en direction d'Ithaque, est une femme artiste d'une mère algérienne et d'un père irlandais vivant à Montpellier. Elle est au bord de son bateau qui dérive quelque part en mer. Amnésique, elle récupèrera sa mémoire au fur et à mesure des événements qu'elle rencontrera lors de sa traversée sur la mer Méditerranéenne.

Yasmina Khadra et Salim Bachi optent pour un personnage, jeune étudiant à l'université. Mais sans prestige social et héroïque, aucun. Chez le premier, il est nommé le jeune Bédouin. Contrairement aux origines royales d'Ulysse, ce dernier est issu d'une famille très modeste, habitant à Kafr Karam, un village irakien. Ce dernier se rend à Bagdad, lui et plusieurs jeunes de son village sous l'égide de Sayed, et dont l'objectif était de combattre les américains. Ce sont les deux destinées qui se superposent dans le texte. Destinée collective, celle d'un pays détruit et destinée individuelle, celle d'un jeune irakien désespéré dans un climat de guerre jonché de douleurs et d'incertitude. Hocine, également, étudiant, parcourt une ville nommée Cyrtha. Dans sa déambulation qui dure une journée en quittant son domicile le matin, jusqu'à son retour, il nous livre le récit du tumulte dans lequel l'Algérie s'est retrouvée depuis les émeutes du 5 octobre 1988 jusqu'à la montée des actes de violences et d'intolérances, suite à l'assassinat du Président Mohammed Boudiaf.

VI.2.3 Espace-temps : du mythique au réel

Dans tout domaine littéraire, l'espace constitue une forme de localisation, un cadre bien déterminé d'où émerge et évolue toute histoire. De même que le personnage, l'espace revêt une grande importance comme élément fondamental dans l'élaboration d'une œuvre romanesque. Goldenstein, pour souligner cette particularité « *L'espace romanesque est un discours spécial qui fournit des renseignements sur le lieu où se situe la séquence, les objets qui entourent le héros, la toile de fond sur laquelle se détache l'intrigue.* »¹.

¹ Jean Pierre Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duclot, 1989, p. 55.

Aussi significatif et révélateur, le temps comme élément romanesque permet d'inscrire la succession des événements. Il « *occupe une place importante dans l'architecture générale de la narration puisqu'elle définit son rythme et fixe la nature du discours.* »¹. Élément variable dans ses manifestations romanesque, il est instant et durée, écoulement et réversibilité, ralentissement et mobilité à divers stade de la narration.

Nous essayerons d'illustrer ces deux éléments par rapport aux formes qu'ils prennent dans la réactualisation du mythe Ulysse.

Les études traitant du cadre spatial dans lequel se sont déroulées les différentes étapes du voyage mythique oscille entre le fictif et le réel. Les régions qu'Ulysse traverse lors de son retour, ont été, dès l'Antiquité, interprétées comme réalités par le géographe Strabon². Par la suite, l'helléniste Victor Bérard propose en 1924 une carte détaillant l'itinéraire odysseén. Il n'en reste pas moins que toutes ces étapes sont vues par le texte d'Homère à travers un prisme imaginaire, où le connu côtoie l'inconnu. Notre objectif n'est pas de s'assurer du degré de la réalité de cet espace, mais de revenir sur cet espace afin de vérifier son ou ses modes de transformations dans notre corpus.

Le mythe d'Ulysse se déroule dans des espaces bien délimités et bien précis entre des lieux réels : Troie et Ithaque, les îles de la méditerranée, et ceux étranges et mythiques : des îles successives, répétées, des rivages inconnus, des confins non humains³. Mais l'archi-espace qui domine dans tout le récit est sans aucun doute la mer. Espace premier qui se présente dans l'épopée comme espace immense, menaçant et dangereux. Il est l'espace qui traduit par excellence les aventures qui ont fait d'Ulysse une légende en termes de voyage et péripéties. C'est également, un espace dans lequel interviennent des divinités et des monstres. Remarquons enfin que le récit commence et s'achève à Ithaque. En termes de guerre et d'errance, Ulysse est contraint de demeurer dans cet espace et de ne pouvoir regagner sa patrie qu'après vingt ans.

¹ Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 74

² Strabon est un géographe grec. Né à Amasée dans le Pont (actuelle Amasya en Turquie vers 64 av. J.-C., mort entre 21 et 25 après J.-C.

³ A titre d'exemple : île d'Eole, pays des Lestrygons, île des Sirènes, le détroit de Charybde et Scylla, pays des Cicones

Dans le mythe d'Ulysse moderne que nous étudions, les trois auteurs ont varié l'espace dans lequel évoluent leurs personnages-Ulysses. Cette pluralité est dû à la transposition d'Ulysse sous d'autres aspects car venant d'horizons diverses.

En revanche, une convergence s'impose : qu'il s'agisse de Nora l'artiste ou du jeune Bédouin ou de Hocine, leurs histoires commencent par un départ. Celui de Nora s'exprime en termes d'émigration. Issue de parents mixtes, la jeune fille entreprend un voyage vers l'Algérie. Son déplacement dure huit jours, mais son retour demeure en suspens. Le jeune Bédouin, interpellé par les conjonctures de la guerre dans son pays, quitte son village Kafr Karam pour rejoindre les troupes patriotiques à Bagdad. Il y passe trois mois. Son retour demeure incertain. Le jeune Hocine, quant à lui, effectue son déplacement tout en demeurant dans sa ville Cyrtha. C'est son domicile qu'il quitte pour une journée uniquement. Son retour était fatal. En rentrant chez lui le soir, il meurt sous les balles de ses propres frères.

Les différents déplacements de ces personnages ne correspondent, certes, pas aux différents espaces mythiques. Les auteurs ont relativement réduite le temps du voyage, ils ont aussi modifié les lieux et l'itinéraire du voyageur. Cependant, si en termes de départ, il est partagé par les trois auteurs, en termes d'itinéraire et d'espace de voyage, nous soulignons un certain degré de rapprochement de ceux de *L'Odyssee*. Contrairement à Yasmina Khadra et à Salim Bachi qui ancrent leurs Ulysses dans un milieu urbain : Bagdad et Cyrtha, Malika Mokeddem maintient la mer comme espace de voyage, et tout comme dans le récit mythique, cette espace se présente comme espace non socialisés, menaçant et synonyme de dangers permanents. De plus, comme nous l'avons schématisé dans un tableau synoptique¹ résumant les similitudes du tracé de voyage entre celui d'Ulysse et celui de Nora, l'itinéraire de cette dernière contient des ressemblances très apparentes à celui emprunté par le héros homérique. Les similitudes relevées vont jusqu'à unir la fictif et le réel.

Un point commun surgit aussi concernant les événements que ces Ulysses racontent ou subissent lors de leurs pérégrinations. Comme nous l'avons constaté dans l'analyse des trois romans, le mythe d'Ulysse est incarné par les trois personnages sans qu'il soit figé

¹ Cf. II.2.2 Tableau synoptique des deux voyages, p. 182.

dans le temps antique. En effet, au sein et à travers le schéma narratif qui maintient le scénario mythique, sont exposés des événements du temps présent. Les Ulysses réactivés évoquent les fâcheuses circonstances qui ont bouleversé l'Algérie durant les années 90, et les conséquences en termes de violences humaines, sociales et politiques. Ils témoignent aussi à l'effondrement de l'Irak tombé entre les griffes des manigances géopolitiques et les adeptes de la guerre civile.

Ceci dit, nous estimons que la banalisation des personnages-Ulysses chez les trois auteurs, suivie de la transformation du temps et de l'espace, qui passe du mythique au réel, attestent que Yasmina Khadra, Malika Mokeddem et Salim Bachi participent à la réactualisation de du récit homérique, en effectuant un double mouvement. Le premier, au niveau de l'espace, où les événements de la nouvelle Odyssée sont situés dans la réalité concrète de la côte méditerranéenne, de Bagdad et de Cyrtha. Le second, en ramenant les péripéties au temps présent, à savoir : L'Algérie au cours des années 90, L'Irak dans la période de la chute de Saddam et l'invasion des troupes américaine. Cependant, en dépit de la banalisation du lieu et du temps, les similitudes avec le scénario mythique se sont bien constituées à travers des éléments constitutifs de l'histoire

Un autre point commun est à voir dans ce que nous venons d'exposer ci-dessous. Il s'agit de la nature du déplacement de chacun des trois personnages, chacun dans un contexte bien particulier. Parce que, si en termes de départ, Nora, le jeune Bédouin et Hocine répondent à celui d'Ulysse, le retour de ces trois derniers est loin d'être concrétisé. Nous revenons donc à la thématique du retour controversé que nous avons abordée précédemment, et que nous allons suivre de plus près chez les trois auteurs. Nous irons jusqu'à dire que la clé de voûte de la réécriture du mythe d'Ulysse par les trois auteurs algériens réside dans cette variante introduite, ou plutôt imposé au récit antique.

VI.2.4 La modification du scénario mythique : le non retour

Face aux trois romans mettant en scène des histoires qui rappellent implicitement le mythe d'Ulysse, ce sont les mythèmes, en termes de références explicites, qui nous ont conduits à le reconstruire. Rappelons à ce propos que c'est l'horizon d'attente du lecteur qui permet de créer ce parallèle. Ce sont les lectures antérieures qui interviennent dans le décryptage du texte actuel. A ce propos, du rôle du sujet du récepteur, « *La littérature et*

l'art ne s'ordonnent en une histoire organisée que si la succession des œuvres n'est pas rapportée seulement au sujet producteur, mais aussi au sujet consommateur à l'interaction de l'auteur et du public. »¹. Dans cette optique la lecture et la critique deviennent complémentaire à l'écriture en elle-même. Par conséquent, comme tout texte littéraire, les romans que nous étudions fonctionnent sur le principe du silence, et même de la paresse selon Umberto Eco, qualifiant le texte comme

« un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a mis prévoyait qu'ils seraient remplis pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...]. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative [...]. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. »²

Et en tant que lectrice, nous avons tenté à notre tour de remplir les espaces blancs contenus dans les trois romans afin de découvrir leurs fonctionnements par rapport à la réécriture du mythe d'Ulysse, en suivant le ou les schémas indicatifs qui y sont inclus. Notre 'objectif, ici, sera de montrer comment chacun des trois auteurs que nous étudions, s'est démarqué par une singularité dans la réécriture du mythe d'Ulysse.

VI.2.4.1 Le mythe d'Ulysse dans les coulisses du roman

Sachant que la transposition d'un mythe est perçue comme un changement, une transformation de forme et de sens du mythe. Autrement dit, c'est l'ensemble des opérations que l'on peut faire subir à une œuvre et surtout grâce auxquelles le nouveau texte se réalise, se construit en apportant des éléments nouveaux à un texte préexistant.

Une lecture monologique des romans seraient certainement injustifiée et appauvrissante. Il fallait donc pouvoir retrouver et situer l'autre texte, celui du mythe, dans les coulisses des romans. Cette stratégie semble être contenue dans la définition du récit poétique de Jean-Yves Tadié, et qui s'accommode d'une manière aussi opératoire pour le genre romanesque. « *La structure, comme dans tout récit, est d'abord prosaïque, linéaire, horizontale [...]. Mais, elle est aussi poétique, verticale et isotopique : des phrases, des*

¹Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 p. 39

² Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, pp. 63-64.

*segments ou chapitre, et, finalement le récit tout entier ont une pluralité de significations superposées [...] »*¹. L'écriture, par sa poéticité et sa symbolique dépasse, ainsi, la linéarité réductrice et réussit à fusionner le spécifique et l'universel.

Partant des constituants fondamentaux du mythe d'Ulysse, à savoir le voyage initiatique, l'errance et les péripéties contenus entre deux limites, celui du commencement : le départ et celui de la fin : le retour, le mythe s'est laissé saisir ou deviner. Cependant, comme nous l'avons constaté dans nos analyses antérieures, les références explicites du texte mythique : Sirènes chez Yasmina Khadra, chien d'Ulysse chez Salim Bachi et espace mer chez Malika Mokeddem, demeuraient brouillées par la banalisation et du personnage et de l'espace mythiques. Reste que ce sont ces transformations que les composantes du texte antique ont subies qui nous mènent à la reconstruction du mythe, parce que « *La présence du mythe est souterraine et se lit à travers certains épisodes de l'histoire ou certains héros. Le mythe peut même éclater en une pluie d'étincelles symboliques* »².

La rencontre des trois romans avec le mythe d'Ulysse est discrète. Demeurant dans le jeu du voilé/dévoilé, c'est le recours à une lecture sémiologique et symbolique qui nous a donné accès aux textes afin d'en saisir indicible présence. Le mythe apparaît donc, mais tout en maintenant son déguisement.

L'étude mythocritique effectuée sur les trois romans, nous permet de dire que *Les Sirènes de Bagdad*, *N'zid* et *Le chien d'Ulysse* sont des avatars algériens du mythe d'Ulysse. Deux éléments s'imposent pour illustrer cette remarque. L'intrigue d'une part et notre connaissance du mythe d'autre part. En effet, à travers les intrigues nous avons retrouvé les indices qui renvoient au mythe d'Ulysse dans sa dimension plus ou moins complète. Les auteurs ont mis en scène des préoccupations sociales et politiques de leurs époques, tout en faisant écho au mythe d'Ulysse. C'est au niveau de l'histoire véhiculée et le déroulement même de la trame que se dessine le scénario mythique. Et pourtant, comme nous pouvons le constater, leurs personnages ne portent pas le nom du héros antique.

¹ Jean Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978, p.115

² *Ibid*, p. 147

Nous avons pu relever au terme de notre analyse respective à chaque roman que le mythe d'Ulysse y a été appréhendé à travers ses composantes. Dans les trois cas le fil conducteur du scénario mythique résidait dans la trame du texte d'une manière générale et dans les personnages d'une manière plus précise. Nous avons fini par constater que les trois auteurs ont inscrit leurs réécritures du mythe dans trois stratégies différentes : Chez Yasmina Khadra, le mythe d'Ulysse est décelable à travers une reprise fragmentaire du mythe d'Ulysse se résumant dans l'épisode XI de *L'Odyssée* : Ulysse face aux Sirènes. Malika Mokeddem fonde sa réécriture sur la reprise linéaire des références toponymiques du tracé du voyage d'Ulysse. Salim Bachi fait recours à la superposition non linéaire de plusieurs épisodes de *L'Odyssée*.

Pour mieux cerner le parallélisme de Nora, Hocine et le jeune Bédouin avec le mythe d'Ulysse, nous reprendrons séparément les trois réécritures à la lumière de la thématique d'un retour controversé comme nous l'avons énoncé précédemment.

Le bref survol de quelques appropriations du personnage d'Ulysse à travers la littérature française contemporaine et autres, semble nous permettre de relever un constat qui s'avère, similaire aussi par rapport à la problématique du retour controversé, dans les romans de Yasmina Khadra, Malika Mokeddem et Salim Bachi.

VI.2.4.2 Réécriture fragmentaire et retour incertain

La réécriture fragmentaire d'un seul épisode (Chant XII : Ulysse face aux Sirènes) dans *Les Sirènes de Bagdad*, avait comme point de départ un mytheme plus ou moins explicite au niveau du titre du roman. Par la suite, nous avons démontré une force dynamique animant tout le texte, contenue dans les éléments constitutifs du roman, allant de sa couverture, son titre, sa trame et ses personnages, liés par un réseau de significations. Les indices que nous avons développés, nous ont donc permis de voir dans le texte de Yasmina Khadra, la réécriture d'un fragment de *l'Odyssée*, celui de l'épisode XII, à travers lequel l'auteur exploite le pouvoir de la parole et celui du discours trompeur, qui détournent, eux aussi, les individus, vers les récifs de la mort. De plus, Yasmina Khadra réintroduit ; dans ses transpositions thématiques et symboliques de l'épisode du chant des Sirènes ; un Ulysse moderne, le jeune Bédouin, face à l'épreuve du chant des Sirènes, bien

loin de son Ithaque, son Kafr Karam, qui a su en dernier lieu, comme Ulysse, se boucher les oreilles et échapper au chant maléfique, du discours intégriste.

Les personnages Sayed et Ghany, tandem de pouvoir et de chant ! semblent incarner pertinemment les éléments attribuables des Sirènes antiques. Dotés eux aussi d'un chant séduisant, leurrant à leur tour de jeunes aventuriers. Ces jeunes villageois ramenés de leur village pour en faire des transporteurs de la mort, des kamikazes qui sèment la mort, Victimes des nouvelles Sirènes, pas celles d'Homère, mais celle de Bagdad.

Avant d'enchaîner avec le thème du retour dans ce roman, nous voudrions revenir sur La tragédie de Sophocle *Philoctète*, citée au niveau du premier chapitre¹, dans laquelle il donne à Ulysse les traits d'un opportuniste, qui dans cet époque pouvait suggérer le danger que l'enseignement sophistique, synonyme de précepte utilisant un raisonnement et des arguments faux malgré une apparence de vérité. Nous y lisons une similitude par rapport au recours au mythe d'Ulysse chez Yasmina Khadra, qui lui, lui donne un profil positif. Comme nous venons de le dire ci-dessus, il attribue le danger du fanatisme religieux, faux discours qui use et déforme les préceptes de l'islam, aux Sirènes de Bagdad, en l'occurrence Sayed et Ghany versant dans l'endoctrinement des jeunes à travers un discours qui revêt une sagesse apparente et loin d'être raisonnable. Ainsi, le danger d'un faux enseignement est véhiculé par le truchement de la même figure mythique, répondant chacune à son époque.

De même un autre rapprochement nous interpellent à propos de cet endoctrinement des jeunes, dont l'Algérie a énormément souffert durant la décennie noire, et que Yasmina Khadra nous fait lire en filigrane dans l'épisode des Sirènes. Sayed étant doué dans l'art du mensonge savait convaincre de jeunes victimes de l'acte de l'attentat suicide².

¹ Cf. Chapitre I.3.2 Le personnage d'Ulysse chez les auteurs Anciens, p. 58.

² Nous tenons à préciser que dans le roman de Yasmina Khadra, qui relate les événements qu'a vécu Bagdad après la chute de Sadam et l'avènement des troupes militaires des USA, le sujet de l'attentat suicide qu'il remet en question n'avait rien de patriotique ou de légitime défense contre une occupation américaine. C'est dans le contexte de la fratricide qu'il est critiqué. Sachant que ce sont des vendeurs d'armes et des gens illicites qui profitaient de la conjoncture en impliquant les jeunes irakiens dans une guerre civile. Ces derniers enthousiasmaient et attiraient les jeunes irakiens par un discours religieux qui ne tient pas de l'islam et qui nourrit surtout des intérêts personnels, voire même ceux de leurs ennemis.

Nous avons relevé dans les propos de ce dernier un discours propre à celui d'une légende historique connue sous le nom du vieux de la montagne, connu sous le nom de Hassan Ibn Sabah¹ qui lui aussi « *se tapit dans ses forteresses, évite le combat à découvert, séduit l'imagination des ignorants par je ne sais quelles fables étranges et les transforme par la même occasion en fous dangereux.* »². La mort comme objectif ultime est le premier précepte qu'il administrait aux disciples qui allaient devenir de dociles exécuteurs.

Expliquant son fou projet à l'un de ses serviteurs, Hassan Ibn Sabah dit :

« Mon plan est gigantesque, enchaîna Hassan. J'ai besoin de croyants qui aspireront à la mort au point de n'avoir peur de rien. Ils devront être littéralement épris de la mort ! Je veux qu'ils courent à elle, qu'ils la cherchent, qu'ils la supplient de les prendre en pitié, comme il ferait d'une vierge dure et peu généreuse. »³

En effet, Sayed exerçant son art d'enseignant perfide sur le jeune Bédouin, réussit à le faire convaincre que « *La vie n'est qu'un pari insensé. C'est la façon de mourir qui lui sauve la mise. Ainsi naissent les légendes.* » (p. 296)

Le phénomène de l'endoctrinement, comme matrice de la réactualisation du mythe d'Ulysse, est exposé par Yasmina Khadra dans un croisement interculturel subtil. Croisement qui le met simultanément en la présence de trois voies/voix : l'épisode des Sirènes d'Homère, l'enseignement dangereux des sophistes de Sophocle et le dressage d'esprits assassins de Hassan Ibn Sabah, rapporté par l'auteur yougoslave Vladimir Bartol.

¹ Le but d'Hassan Ibn Sabah était de fonder une communauté ismaélienne et de lui donner la forteresse comme refuge et sanctuaire, mais également de développer une nouvelle prédication de la doctrine ismaélienne. Les Ismaéliens construisirent des réservoirs d'eau afin d'irriguer les champs dans la vallée. Ils acquirent également les châteaux adjacents et érigèrent des forts aux points stratégiques pour contrôler les routes d'accès. Alamut devint rapidement un véritable petit état autonome. Les Ismaéliens instituèrent des réformes économiques et sociales, et s'unirent par des liens fraternels et sociaux puissants. Hassan ne sortit plus jamais de sa forteresse pendant 35 ans et mourut à Alamut, de maladie, assez âgé semble-t-il. Cette communauté donna naissance à de nombreux mythes et légendes, difficiles à démêler... Pour certains, il s'agissait d'érudits, de théologiens et d'hommes de savoir, surnommés "les éveillés". Pour d'autres, il s'agissait d'une secte d'assassins, une société secrète, dont le but était l'élimination des opposants à la doctrine ismaélienne. La légende voudrait que ces tueurs soient sous la dépendance du hashish (d'où le terme *haschischins* qui donnera notre "assassin"). Hassan Sabbah aurait drogué ses fidèles pour mieux les contrôler et les fanatiser, avant de les envoyer exécuter leur sinistre mission à travers villes et royaumes...!

² Vladimir Bartol, *Op. Cit.*, p.446

³ *Ibid*, p.252

A propos du retour d'Ulysse, nous savons qu'après l'épreuve des Sirènes, il réussit à échapper à Charybde et Sylla, demeure sept ans dans l'île de Calypso, puis gagne Ithaque.

Le roman de Yasmina Khadra, à l'instar des prédécesseurs de la thématique du non retour, Dante et Tennyson, introduit sa propre variante à ce propos. Ceci dit, Il n'opte ni pour le changement d'itinéraire, comme Dante l'a intégré depuis l'épisode de la descente aux enfers, ni pour une seconde odyssée après un retour accompli selon la version de Tennyson.

Le jeune Bédouin, en Ulysse qui a lui aussi trouvé le moyen de ne pas suivre les chants funestes, demeure dans le roman de Yasmina Khadra, sans précisions aucune de retour. L'auteur fige son Ulysse irakien, et nous fige, nous lecteurs dans une situation d'extrême incertitude. N'ayant pas accompli la mission que Sayed et Ghany ont destinée au jeune Bédouin, il s'adresse à son accompagnateur Chaker en lui disant « *Qu'ils fassent vite. Je ne leur en voudrai pas.* » p. (337). Quittera-t-il Beyrouth vivant ? Pourra-t-il revenir à son village ? La réponse demeure dans ces blancs du texte qui donne au retour le synonyme de l'incertitude.

VI.2.4.3 Réécriture linéaire du tracé du voyage et non retour consenti

Comme nous l'avons vu dans le quatrième chapitre, le premier fil conducteur de notre lecture mythocritique de *N'zid* fut l'inscription, dès l'incipit, du voyage de Nora en mer. L'intertextualité mythique nous a été d'emblée favorable comme pratique de lecture, à travers des éléments qui appellent le mythe d'Ulysse, à savoir : voyage et mer. D'autres indices, ou plutôt mythèmes, ont consolidé, par la suite, la mise en œuvre de la réécriture de ce mythe. Ce dernier s'est dévoilé sans peine au niveau de la quatrième de couverture annonçant explicitement, le protagoniste du roman comme étant Ulysse incarné par une femme. Par la suite, le dévoilement du mythe continue, mais progressivement dans la trame du texte, où se lisait l'itinéraire de la voyageuse. Nora et Ulysse partagent d'une manière analogique le tracé du voyage et les lieux parcourus.

Ceci dit, la réécriture du mythe d'Ulysse chez Malika Mokeddem ne se limitait pas au thème du déplacement lui-même. L'auteur inscrit son Ulysse féminin dans une double mobilité. Un voyage qui s'effectue dans l'horizontalité du monde traversant des espaces

maritimes et terrestres. Et un voyage vertical celui qui transcende une mémoire effacée à la recherche d'une identité plurielle.

Dans *l'Odyssée*, Ulysse multiplie les identités d'emprunt, il crée de lui-même une image plurielle. Il s'affuble du nom Outis (personne) pour tromper Polyphème ; c'est dans l'allure d'un mendiant, que même Pénélope ne reconnaît pas, qu'il rentre à Ithaque. L'instabilité permanente de son apparence est une quête identitaire qui se poursuit durant tout le voyage. Aussi, c'est de cette image plurielle qu'il fait renaître son identité. Il ne redevient, donc, lui-même qu'après épreuves et traumatismes subis.

De même, l'appartenance identitaire de Nora se conçoit à l'échelle de la Méditerranée. De *Elle*, passant par *Myriam Dors* et *Eva Poulos* jusqu'à *Nora*, elle passe par l'épreuve de l'histoire de l'Algérie coloniale et post-indépendante.

Malika Mokeddem, à l'image des auteurs de la génération des années 90, recourt aux événements de l'histoire qui ont ébranlé l'Algérie durant la décennie noire. De la scène de blessure, au visage, de Nora mise en exergue dans le roman, d'autres blessures plus profondes émergent dans la mémoire de la femme amnésique. Surgissent alors les circonstances ayant causé une crise sociale profonde aux contours multiples et complexes. Le pays sombre dans les affrontements de courants de pensées et de projets de sociétés antagonistes : l'un démocrate ouvert à la modernité et l'autre islamiste théocratique qui tend beaucoup plus vers la politisation de la religion. La persécution des intellectuels constitue le sujet principal qui s'implique dans la réécriture du mythe d'Ulysse chez Malika Mokeddem, particulièrement à propos de la variante du retour controversé.

Malika Mokeddem, elle aussi, opte pour un changement de l'épisode final. A quelques lieux de son arrivée, Nora apprend que son ami l'artiste (Jamil) a été assassiné par des intégristes. Nora n'accomplit pas son retour, elle le reporte « *J'ai une autre mer à traverser [...]. J'irai chercher le luth de Jamil plus tard. Je me rendrai au désert lorsque le silence sera revenu là.* » p. (214). L'Ulysse moderne de Malika Mokeddem renonce à accomplir son retour vers son « Ithaque », l'Algérie, dont les signes ne sont que de tragédie.

Par ce schéma du retour interrompu pour un autre départ, nous pouvons constater que l'Ulysse féminin de Malika Mokeddem tient de l'Ulysse dantesque qui lui aussi a interrompu son retour. En revanche, si le nouveau départ de ce dernier est souhaité et justifié par le désir de devenir expert et découvrir les limites du monde, Nora agit sous la contrainte des dangers et des risques qui y persistent. En effet, nous pensons que la réécriture du mythe d'Ulysse et l'angle sous lequel l'auteure a modifié le retour, se veut un geste particulier, un hommage aux intellectuels algériens¹, victimes de la folie meurtrière qui a persécuté et assassiné délibérément l'esprit, l'intelligence et la culture en Algérie. Ce geste qu'elle concrétise en dédicçant son roman *Des rêves et des assassins* à la mémoire du dramaturge assassiné à Oran en 1993, « *Pour Abdelkader Alloula, illustre fils d'Oran et du théâtre algérien. ASSASSINÉ* »²

Cependant, il semble que même le report du retour de l'Ulysse mokeddemien, est loin d'être envisageable. La réponse nous vient de l'auteure, elle-même, dans le roman succédant à *N'zid*. L'hésitation persiste. L'incertitude nous fait ainsi revenir au point de départ, à l'incipit de *N'zid* : « *Elle bascule* » donc toujours...

« Sur cette Méditerranée où la beauté est plus tragique encore que dans les temps anciens, j'apprends le sens de la disparition. Mes traversées sont celles d'un Ulysse sans Ithaque. Ulysse quand les cris de milliers de naufragés remplacent le chant des sirènes. Tu n'es nulle part. Vais-je aller de Charybde et Scylla. »³

D'où l'ambivalence de l'entre-deux qui émerge encore une fois, et encore une fois à travers le nom d'Ulysse.

VI.2.4.4 Réécriture en superposition d'épisodes et retour deuil

Comme nous l'avons signalé auparavant⁴, l'intertextualité mythique dans *Le chien d'Ulysse* s'est précisé dès le titre du roman qui assurait d'emblée une référence explicite. Par la suite, tout au long de la trame du roman, depuis le mytheme de départ de chez soi, Hocine incarne la figure mythique d'Ulysse qui quitte son foyer et sa patrie, passer dix ans en guerre et dix autres pour rentrer à Ithaque. Le voyage réduit à une journée de

¹ A titre d'exemples : Tahar Djaout romancier et Abdelkader Alloula dramaturge assassinés en 1993.

² Dans dédicace de Malika Mokeddem, *Des rêves et des assassins*, Paris, Grasset, 1995.

³ Malika Mokeddem, *La désirante*, Paris, Grasset, 2011, p. 155

⁴ Cf. Chapitre V.1 Au seuil du roman, l'incipit de l'*Odyssée*, p. 227

déambulation dans la ville de Cyrtha représente la première variante qu'introduit Salim Bachi dans sa réécriture. Croisant le modèle homérique au modèle joycéen, Hocine effectue son voyage tout en assurant au lecteur une médiation historique menée avec un ton dénonciateur dévoilant les failles de l'histoire de l'Algérie dont les vérités sont confisquées.

En plus de l'indice paratextuel prolifique à notre analyse, la réécriture du mythe d'Ulysse devient évidente au niveau de l'excipit, au moment où Hocine allait rentrer chez lui.

Hocine atteint son Ithaque, son chien, s'appelant également Argos, le reconnaît, mais contrairement au récit homérique où le chien meurt après s'être assuré que son maître est enfin chez lui, Hocine comme son chien atteints par les balles tirés sur eux, meurent ensemble.

Salim Bachi, nous livre à son tour une réécriture du mythe d'Ulysse repérable à deux niveaux, celui de la trame et celui du personnage. Et à la suite de Yasmina Khadra et Malika Mokeddem, le scénario mythique est modifié encore une fois au niveau du retour qui n'a pas lieu cette fois aussi. Certes, Salim Bachi a fait parvenir son Ulysse chez lui, mais c'est en arrivant qu'il meurt avec son chien.

Nous avons signalé aussi, lors de notre analyse, que la récurrence de la date de l'assassinat du président algérien Mohammed Boudiaf, sous forme de leitmotiv ancré dans le récit de l'errance de Hocine du début jusqu'à la fin du roman, constitue le point culminant de la réécriture du mythe chez Salim Bachi. Parce que ce que une focalisation si obsédante sur la date du 29 juin est loin d'être fortuite. Et c'est à ce niveau que le thème du retour controversé selon le point de vue de Salim Bachi, nous paraît prendre une autre dimension.

C'est Hocine, certes, qui incarne le personnage mythique durant tout le récit. Cependant, le changement s'effectue ou plutôt se dévoile au niveau de l'excipit. Il nous semble que le porteur du sens du retour n'est plus Hocine, mais Boudiaf. Ce retour sous le signe de la mort est celui du président assassiné après son retour en Algérie. Salim Bachi nous livre dans sa réécriture un Ulysse qui en cache un autre. Ceci dit, plusieurs éléments fournis par le texte justifient notre interprétation. L'auteur avait ficelé la médiation historique qui traversait toute la trame du roman, insistant sur une désolation extrême de ce qu'endure l'Algérie depuis l'interruption du processus électoral en janvier 1992

enclenchant violences et répressions, autour de trois éléments : L'image de Boudiaf, le jour de son assassinat - L'évocation d'Ithaque – La discussion centrée sur le chien Argos. La combinaison de ces trois éléments qui s'imbriquent intimement dans le roman donne à réfléchir sur la scène du retour qui en dernier lieu était le retour fatal de Boudiaf.

Cela dit, la réécriture du mythe d'Ulysse par Salim Bachi est à voir aussi dans son rapprochement avec l'adaptation tragique de ce mythe par Euripide dont nous avons expliquée¹ le recours à un portrait cruel d'Ulysse dans *Les Troyennes*, par une ultime sensibilité manifestée à l'égard de l'insoutenable souffrance des victimes de guerre. De même, Salim Bachi réécrit le mythe d'Ulysse dans un texte où il s'étale de la page 241 à la page 243 à décrire une fresque d'individus sous le choc de l'assassinat du président.

Nous estimons que la réécriture du mythe d'Ulysse auquel Salim Bachi a destiné un retour fatal serait dans le but de faire part d'un drame collectif vécu avec beaucoup d'amertume par les algériens, voyant le symbole d'un espoir naissant en Algérie mourir des mains de ses frères. Suivant le ton acerbe avec lequel l'auteur poussait ses critiques sur l'histoire du pays depuis les premières crises politiques de l'Algérie au lendemain de l'indépendance, nous irons jusqu'à dire que le cri de désespoir que lance Hocine à l'égard de ses frères qui continuait à lancer des rafales sur lui, l'invocation de Dieu avec un ton pathétique déchirant : « *C'est moi ! Mon Dieu ! Moi !* » p. (258) serait le cri de désolation de Boudiaf lui-même au moment de son assassinat ! Un cri de détresse s'interrogeant pourquoi un (ou des) algérien l'a-t-il tué ?

VI. 3 Ulysse dans le sillage la littérature maghrébine

Nous avons jugé important d'inclure dans ce chapitre des romans maghrébins, algériens et marocains versant également dans la réécriture du mythe d'Ulysse et dont la date de publication répond à un intervalle proche à celui de notre corpus. Toutefois, nous reconnaissons que notre lecture tardive (par rapport à la délimitation du corpus de notre recherche) des romans de Habib Tengour² et de Tahar Ben Jelloun¹, sont à l'origine de leur inclusion à titre indicatif dans ce chapitre.

¹ Cf, Chapitre I.3.2 Le personnage d'Ulysse chez les auteurs Anciens, p. 58

² Habib Tengour est un écrivain, poète et sociologue algérien né à Mostaganem le 29 mars 1947. En 1959, Habib Tengour arrive en France avec son père, enseignant de langue arabe et qui a appris le métier de plombier à Nantes, militant nationaliste avant 1954 qui a quitté l'Algérie pour échapper aux persécutions

La nuit de l'erreur, est un roman focalisé sur la destinée d'un personnage féminin, Zina. Une destinée que le lecteur suit de Fès puis Tanger et Chaouen. Sa naissance coïncide avec un deuil, le décès de son grand-père. Maudite malgré elle, on la considérait comme origine d'un malheur. Maudite et marginalisée, elle devient cruelle dans sa façon d'être ; elle se venge de tous les hommes captivés et piégés par sa beauté. Zina n'épargne aucun effort dans le but de séduire et détruire ses amants.

Le premier indice qui consolide une lecture hypertextuelle de *La nuit de l'erreur*, nous parvient dans à travers cet aveu que fait l'auteur de la bouche de son personnage Hercule, le gardien des Grottes. S'adressant peut-être à son lecteur pour lui faire part de son projet scriptural, des mécanismes de son écriture qui s'annonce d'emblée réécriture du mythe d'Ulysse. Il explicite son intention de « mélanger » l'histoire d'Ulysse avec celle de Aïcha Kandicha dans son roman :

« Nous sommes dans un pays où tout se mêle : la religion, les superstitions, la magie, la météo ! Alors tout est possible. Les touristes européens adorent ce mélange. Tu te rends compte, quand ils visitent les grottes, il m'arrive souvent, après avoir fumé, de leur raconter n'importe quoi. Ils sont émerveillés. [...] Je mélange l'histoire d'Ulysse avec celle d'Aïcha Kandicha, je fais intervenir Hercule et les Sept Nains... Ils avalent tout. Moi, ça m'amuse, »²

La nuit de l'erreur, est aussi un roman parsemé de traces intertextuelles que nous suggérons comme réécriture du mythe d'Ulysse. Des indices que l'on pourrait considérer comme mythes à examiner dans la succession des événements afin d'aboutir à d'éventuelles corrélations avec le mythe d'Ulysse.

L'analogie initiale est à voir entre l'incitation et la tentation comme attributs des chants des Sirènes et la rencontre d'Abid, Bachar, Bilal, Carlos et Salim avec Zina. C'est au sein

policiers. Il poursuit ses études à Paris et, après avoir obtenu une licence de sociologie, rentre en Algérie effectuer son "service national", militaire puis civil, enseignant à l'université de Constantine. Il partage depuis son temps entre l'Algérie et la France, ses activités universitaires et le travail littéraire.

¹ Tahar Ben Jelloun est un écrivain et poète marocain, né le 1er décembre 1944 à Fès (Maroc). Après avoir fréquenté une école primaire bilingue arabo-francophone, il étudie au lycée français de Tanger jusqu'à l'âge de dix-huit ans, puis fait des études de philosophie à l'université Mohammed V de Rabat, où il écrit ses premiers poèmes — recueillis dans *Hommes sous lincoln de silence* (1971). Il enseigne ensuite la philosophie au Maroc. Mais, en 1971, à la suite de l'arabisation de l'enseignement de la philosophie, il doit partir pour la France, n'étant pas formé pour la pédagogie en arabe. Il s'installe à Paris pour poursuivre ses études de psychologie. À partir de 1972, il écrit de nombreux articles pour le quotidien *Le Monde*. En 1975, il obtient un doctorat de psychiatrie sociale. Son écriture profitera d'ailleurs de son expérience de psychothérapeute (*La Réclusion solitaire*, 1976). En 1985, il publie le roman *L'Enfant de sable* qui le rend célèbre. Il obtient le prix Goncourt en 1987 pour *La Nuit sacrée*, une suite à *L'Enfant de sable*. Tahar Ben Jelloun vit actuellement à Tanger avec sa femme et ses enfants, pour qui il a écrit plusieurs ouvrages pédagogiques (*Le Racisme expliqué à ma fille*, 1998). Il est aujourd'hui régulièrement sollicité pour des interventions dans des écoles et universités marocaines, françaises et européennes.

²Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Éditions du Seuil, collection, « Points », 1997, p. 200

d'une expérience limite menant à la dispersion du moi jusqu'à devenir « *comme des loques, l'âme déchirée, pétrifiée, et la tête disponible pour la folie* »¹. Un seul personnage, Salim l'écrivain est parvenu à résister et à se sauver : « Pas moi ! Elle ne m'aura pas ! Je dois résister pour témoigner ! »². L'aventure de ce probable Ulysse serait peut-être, celle de l'engagement dans l'aventure extrême de l'écriture, aventure aussi périlleuse que séduisante.

D'ailleurs, c'est son immersion dans les méandres de la fiction et du dédoublement que Salim réussira à ne pas suivre Zina, à retrouver sa lucidité pour se lancer dans une nouvelle aventure. Nous estimons aussi qu'une lecture symbolique de cet épisode du mythe est envisageable à partir d'un second invariant. Celui du dédoublement comme ruse à laquelle Salim fait recours, fait écho à une identique stratégie employée par Ulysse. Enfin, la signification du nom Salim en arabe qui veut dire « sain », associé à la disparition de tous les compagnons d'Ulysse qui, seul lui, a réussi à regagner Ithaque sain et sauf.

Le deuxième roman que nous citerons, *L'Auberge des Pauvres*³, où l'auteur situe son intrigue entre le Maroc et l'Italie. Il met en scène un personnage nommé Bidoun, écrivain vivant à Marrakech à qui on a discerné un séjour à Naples après son succès dans un concours littéraire. L'histoire individuelle du protagoniste nous est contée en parallèle avec l'histoire de son pays. Bidoun vit et subit un double effondrement. Sa vie conjugale qui se dégrade de jour en jour de même que le Maroc s'enfonce dans la médiocrité, un pays où s'amplifient la corruption et surtout la pauvreté.

Adeptes des vertus du voyage, déterminés, ils saisissent l'occasion du séjour offert comme récompense « *il faut fuir et aller passer huit jours à Naples.* »⁴

Les premiers indices, qui pourraient être les mythes de départ pour cerner la réécriture du mythe d'Ulysse, apparaissent dans les intentions que le protagoniste se déclare et déclare au lecteur. Il projette d'entamer lors de son voyage un *Ulysse* de Fès dans lequel Léopold Bloom marocain s'appellera Larbi Benny. Nous y constatons la même pratique intertextuelle que nous avons développée chez Salim Bachi. Le rapprochement intertextuel est doublement perceptible vis-à-vis de l'œuvre homérique et celle de James Joyce. Rapprochement que Bidoun nous livre ouvertement :

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Op. Cit. , p.274

² *Ibid*, p.274

³ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *L'Auberge des pauvres*, Op. Cit., p.176

« [...] j'avais au moins ce rêve peint de couleurs joyciennes, c'est-à-dire celles d'une écriture exigeante, neuve et provocante, brillante et perturbante, un style qui marque le siècle, moi je voulais juste marquer une saison littéraire, m'éloigner de cette maison où il ne se passait plus rien, prendre la fuite en suivant le labyrinthe des phrases longues et magiques, [...] lui donner un peu de folie contenue dans mes nerfs, un peu d'audace prisonnière de mes inhibitions, [...] mais je voulais vraiment décoller, quitter cette vie étroite, aller me perdre dans des espaces intérieurs où Larbi Bennya referait le monde, présenter ainsi une réplique à son homologue irlandais, et lui dire que la vie est dans la substance même de l'histoire [...] »¹

Le protagoniste de l'histoire perçoit son départ comme un début, le début d'une aventure assez peu ordinaire. Son voyage et ses errances sont à suivre dans une quête identitaire, la sienne et celle de son pays. Le détachement de son pays, de son foyer et la perte de la mémoire, éléments considérés comme des invariants du mythe d'Ulysse, pourraient faire donc l'objet d'une analogie avec le texte antique.

Le mythe d'Ulysse est aussi présent chez des auteurs algériens. Nous avons choisi de donner l'exemple de Tengour dont la reprise de ce mythe constitue une constante qui circulera dans tous ses écrits en prose comme en poésie. Nous en aborderons deux de ses œuvres qui illustrent ouvertement un Ulysse moderne à la manière de Tengour.

*Tapapakitaque-La poésie-île*² est un récit-poème écrit dans le tumulte du coup d'État de Boumediene. L'Algérie moderne et la Grèce antique se superposent dans le texte de Tengour. On y repère plusieurs problèmes qui reflètent l'actualité du pays. Les thèmes de la révolution, l'exil et la prise de pouvoir se lisent dans un jeu intertextuel du mythe d'Ulysse. « *Je m'appelle ULYSSE j'ai vingt-deux ans je fais de la sociologie parce que j'ai échoué en Droit* »³, ainsi, Tengour réactualise Ulysse dans son roman, tout en marquant une certaine distanciation vis-à-vis du texte homérique. Il raconte par la suite l'histoire d'un poète marxiste, dans une situation d'un éventuel retour, qui s'interroge sur l'avenir de l'Algérie et son rôle dans le mouvement révolutionnaire mondial. Le roman retrace à l'image d'Ulysse une expérience difficile d'un jeune algérien en exil mal assumé : « *Je suis fils d'ouvrier et de paysanne analphabète un arabe paumé en exil* »⁴. A son retour en

¹ *Ibid*, p.178

² Habib Tengour, *Tapapakitaque-La poésie-île*, Paris P.J. Oswald, 1976 - 130 pages

³ Habib Tengour, *Tapapakitaque-La poésie-île*, Paris P.J. Oswald, 1976, p. 9

⁴ *Ibid*, p.16

Algérie – Ithaque, il trouve des difficultés pour s’adapter face aux données qui l’ont réduit au néant, il subit un Amour raté, une Révolution confisquée et Poésie censuré.

VI.4 Période explosive du mythe d’Ulysse

Gilbert Durand soutient que : « *Dans la longue durée d’une culture donnée [...], en cinq ou dix années, on a soudain une condensation extraordinaire, une « réception » généralisée qui met un mythe à la mode* »¹. Par analogie et parallélisme, il semble que les œuvres algériennes que nous avons analysés et celles que nous avons abordées à titre illustratif (marocaines et algériennes) se donnent à lire comme étant des transpositions du mythe d’Ulysse. Ces œuvres concomitantes par leurs dates de publication, semblent répondre à ce que Gilbert Durand appelle « période explosive d’un mythe ».

Au niveau des schèmes mythiques, il est question d’une personne qui vit l’expérience d’un voyage, d’un éloignement et des événements malencontreux rencontrés durant la traversée d’un lieu à un autre. Le jeune Bédouin, Hocine, Nora, Salim, Bidoun ou le poète marxiste, les « Ulysses » de ces différents œuvres vivent des situations similaires que l’Ulysse antique.

Cela dit, il est possible que ces auteurs soient inspirés du mythe grec², ou que l’analogie et la ressemblance que nous avons relevées relèvent d’une déduction, le rapprochement des écrits de ces écrivains avec le mythe d’Ulysse est surtout favorisé par l’intrigue. Des convergences apparaissent entre les scènes du mythe grec et leurs écrits qui mettent en scène une intrigue reflétant des problèmes sociaux. La mise en scène d’une histoire similaire à celle du mythe met en rapport les thèmes sociaux ou historiques de la Grèce antique avec d’autres sociétés.

Les trois auteurs ont modifié le substrat mythique, afin de lui donner une nouvelle portée, véhiculant un nouveau message. Le mythe antique finit par être soumis à un système de valeurs qui appartiennent l’époque contemporaine. A l’encontre de sa première visée, celle de dire l’origine du monde, il donne une direction à l’humanité

¹ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie : Mythes et sociétés*, Op. Cit., p.161.

² Cas de Salim Bachi et de Habib Tengour. Voir interviews dans l’annexe.

NB. Les deux autres auteurs n’ont à aucun moment avoué ou affirmé s’être inspirés du mythe grec. Il faut sansdoute pousser plus les investigations biographiques pour le savoir.

Dans la fiction algérienne des années 90 et post 90, la littérature semble être une forme spécifique de la mémoire culturelle. Ces romans sont à voir comme des réceptacles de traces mémorielles qui deviendront au fil des temps constitutives de mémoire. La réécriture du mythe comme mémoire littéraire de l'Histoire contemporaine, celle de l'Algérie (désenchantement post indépendance, révolution confisquée, terrorisme et persécution des intellectuelles) et de l'Irak (Invasión USA, guerre civile)

Le mythe d'Ulysse transcende ainsi le contexte et le cadre grec et s'ouvre à d'autres sensibilités et à d'autres conceptions du monde. L'analogie et les similitudes observées puisent leur essence dans la transculturalité et non dans l'imitation. Le mythe d'Ulysse devient dans cette perspective, un schème universel faisant acte de présence dans le monde, dans toutes les cultures. Sa présence dans la littérature algérienne ou maghrébine moderne confirme l'expression d'une transculturalité. Précisons cependant que la transculturalité du mythe ne signifie pas une « *ressemblance assurée par le jeu des sympathies. La sympathie est une instance du Même si forte et si pressante qu'elle ne se contente pas d'être une des formes du semblable ; elle a le dangereux pouvoir d'assimiler, de rendre les choses identiques les unes aux autres, de les mêler, de les faire disparaître en leur individualité.* »¹. Autrement dit, l'universalisme du mythe implique qu'une chose peut ressembler à une autre, peut se rapprocher d'elle tout en préservant sa singularité.

Si le voyage du mythe d'Ulysse à travers les sociétés est effectué par des personnages aux noms algériens et marocains, il conserve sa structure, son thème et surtout sa morale. Le changement a lieu au niveau d'éléments secondaires qui permettent aux lecteurs de retrouver dans l'univers textuel l'image de leurs contextes et de leurs sociétés. Et c'est la flexibilité du mythe que suit son adaptabilité, donc son universalité. L'errance intérieur ou extérieur, le désir de retrouver sa patrie, son chez –soi, les obstacles qui entravent la réalisation de ce désir, l'exil volontaire ou involontaire sont des situations communes, même à des degrés d'intensité relative, sont universels à l'image du mythe d'Ulysse. Convergence, donc et non imitation, tel est la description de la délocalisation du mythe d'Ulysse du contexte grec au contexte maghrébin. Le mythe d'Ulysse dans les textes maghrébin, algériens en particulier résulte de l'exploitation romanesque des formes mythiques porteuses de morale et de dénonciation.

¹ Michel Foucault, *Les mot et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, p. 39

Le mythe d’Ulysse est sans aucun doute animé d’une mouvance interculturelle qui le dote d’un inestimable potentiel de significations nouvelles et sans cesse renouvelées. Les différentes adaptations, les transpositions et les maints ressemblances de ce mythe au niveau d’autres textes prouvent que ce dernier n’est pas exclusivement réservé à la culture grecque, mais partagé par d’autres cultures. Bien au contraire, en dépit de son origine grecque, il est possible de le retrouver et de le lire à travers plusieurs sociétés évoquant les mêmes problèmes.

En effet, partant de la réception du mythe d’Ulysse, il nous était visible que l’hypotexte homérique a donné lieu à plusieurs hypertextes et dans des contextes aussi nombreux que variés. Ce chapitre a montré que des écrivains comme Salim Bachi, Yasmina Khadra, Malika Mokeddem, Habib Tengour et Taher Benjelloun se l’approprient pour en donner un sens autre et nouveau, une lecture nouvelle, par la mise en scène de personnages que nous pouvons valablement rapprocher du personnage d’Ulysse. Ce rapprochement, qu’il découle d’une inspiration intentionnelle ou non de l’hypotexte grec, confirme pleinement l’idée de la transculturalité et de l’universalité de la figure mythique d’Ulysse.

En vertu de ce qui précède, nous allons examiner de plus près la singularité de ce mythe transplanté dans des contextes autres par les trois auteurs que nous étudions. Nous y éluciderons aussi les éléments et les modalités qui y ont été utilisés à ce propos.

VI.5 *Mythotextualité*¹ ou subjectivisation du mythe d’Ulysse dans la Littérature algérienne contemporaine

Comme nous l’avons déjà expliqué dans le premier chapitre, le mythe littéraire permet aux écrivains d’interpréter, d’une manière particulière, un ou des référents mythologiques. Et dans toute interprétation singulière se manifeste une langue personnelle. Les écrivains incorporent dans les récits mythiques leurs propres discours. Par conséquent, « *Le mythe littéraire est un langage polyvalent, un langage spécifique qui s’introduit par enchâssement dans le logos. Il substitue à l’oralité l’écriture, mobile et multiple, ouverte à*

¹ Nous empruntons ce terme à Paméla Antonia Genovadans son ouvrage : *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, Indiana, Purdue University Press, 1961

la métamorphose et au rajeunissement du sens»¹. Il permet ainsi la réunification du *mythos* et du *logos* donnant lieu à une réécriture mythique au sein de laquelle s'inscrit, dans un dialectique, mythe et langage. Le mythe se dit, s'écrit et se réécrit à travers le langage et le langage se nourrit du mythe qui recèle un foisonnement d'interminables significations.

A travers la lecture mythologique que nous avons faite sur les trois romans étudiés, nous avons constaté chez les trois auteurs cette intention de redire le mythe d'Ulysse et de le reformuler afin qu'il illustre une pensée subjective. Activité textuelle que Pamela Antonia Genova appelle mythotextualité. Cette dernière précise que :

« C'est à travers des procédés intertextuels que l'auteur remanie, transforme et renverse les mythes dont il s'inspire. Le récit mythique se présente ainsi [...] comme un espace ouvert aux jeux scripturaires de l'écrivain qui manipule le discours du mythe pour en faire le véhicule de sa propre parole. J'appelle cette activité textuelle "la mythotextualité", sphère des variations infinies de l'intertexte mythique. »²

La mythotextualité transcende ainsi, selon Pamela Antonia Genova, le référent mythologique ; elle incorpore aussi le travail même de l'auteur, autrement dit, la manière dont il transforme une ou des figures mythiques et pourquoi le choix et l'attraction visent les unes et pas d'autres. Un mythe personnel se crée suite à une osmose dans laquelle se fusionne le « je » de l'écrivain et la parole mythique de l'Antiquité. Cette reprise du mythe d'Ulysse vue et effectuée sous un angle personnel est synonyme d'une écriture moderne et d'une préoccupation subjective qui ont marqué d'une manière évidente l'évolution du mythe littéraire

Les chapitres, consacrés à l'analyse des trois romans, nous ont éclairé que le personnage d'Ulysse convoqué dans un contexte contemporain, est situé sur fond historique et social où dominent les thèmes de la guerre, de l'instabilité et de la violence. En effet, l'héroïsme d'Ulysse n'est pas mis en valeur, c'est plutôt l'Ulysse soumis à des forces qui le dépassent. Tel le héros mythique, l'Ulysse contemporain de Yasmina Khadra, de Malika Mokeddem et de Salim Bachi erre d'une Odyssée moderne à une autre pour exprimer la faiblesse et la souffrance de l'humain.

¹ Marc Eigeldinger, *Lumières des mythes*, Paris, P.U.F, 1983, p. 12

² Pamela Antonia Genova, dans préface de *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, Indiana, Purdue University Press, 1961

Dans l'analyse des trois romans, il était question de mettre en évidence les différents motifs qui caractérisent le mythe d'Ulysse et qui participent de ses variations, de sa réécriture et de son actualisation. Cependant, ces appropriations ou réappropriations ne peuvent être fortuites. Elles représentent, singulièrement, un lieu d'expression et de réflexion d'ordre social, culturel ou idéologique. En effet, pourquoi cette dimension moderne d'Ulysse ? Dans cette interrogation s'intègre notre démarche de travail au niveau de ce chapitre. Autrement dit, comme le stipule le passage de la mythocritique vers la méthanalyse, nous quitterons le champ de repérage des mécanismes de réactualisation du mythe d'Ulysse pour celui de la sémantique.

VI.5.1 Des Sirènes au phénomène de l'endoctrinement

Racisme, intolérance, violence et extrémisme sont autant d'éléments qui soulèvent un questionnement intense et permanent sur notre histoire contemporaine. Dans ce climat d'inquiétude, les auteurs, eux, refusent d'y céder, préférant agir par des réflexions soutenues.

Yasmina Khadra puise essentiellement dans ces questions. Il a consacré sa trilogie: *Les hirondelles de Kaboul*, *L'Attentat* et *Les Sirènes de Bagdad*, aux événements qui touchent le monde arabe entraînant conflits et violence entre l'Orient et l'Occident. La lecture de ses œuvres laisse voir une ligne principale sur laquelle s'accordent ces dernières, celle de l'itinéraire type de l'endoctrinement qui fabrique des bombes humaines.

Certes, Yasmina Khadra traite dans *Les Sirènes de Bagdad*, les sujets du terrorisme, du fondamentalisme, et de l'extrémisme, qui sont à l'origine du phénomène attentat suicide. Dans ce roman, on y voit, à travers une description nue, ces images de corps déchiquetés, de sang et d'horreur, seulement cette fois, l'auteur, par son récit, conduit ses lecteurs à voir comment ça commence, avant d'en juger l'aboutissement funeste de cet acte de violence extrême. Une façon de sonder cet être avant qu'il n'aboutisse à l'acte final, celui de détruire son corps, se priver de sa propre vie et en priver d'autres contre leurs grés.

« *On n'est pas criminel de naissance, mais on le devient. C'est la vie qui nous façonne, qui nous forge.* »¹ Ces propos que la journaliste de *L'Expression* rappelle à

¹ Hind Oman, « J'ai le droit de dire ce que je pense », In : *L'expression* du 15 novembre 2006.

Yasmina Khadra lors d'un entretien, se faufilent comme une ombre dans *Les Sirènes de Bagdad* où nous constatons que l'intention de l'auteur, dans ses dires, se fait scanner tout au long du roman à travers l'itinéraire de l'endoctrinement intégriste qu'a suivi le jeune Bédouin.

Des fils conducteurs tissent les circonstances et les incidents qui ont été favorables à une telle transformation, et que, relatés, par l'auteur permettraient aux lecteurs d'observer le phénomène de l'attentat suicide de plus près, c'est-à-dire dans son commencement. Aller d'une part à ses origines pour, le comprendre, et d'un autre part essayer de trouver un moyen d'éviter que les jeunes en arrivent là.

Pour ce faire, Yasmina plonge le lecteur ; l'on peut même dire suite à ses déclarations,¹ qu'il vise un lectorat occidental ; dans les temps les plus lointains de l'Antiquité grecque et déterre des symboles aussi emblématiques que mythiques, en l'occurrence Ulysse dans l'épisode des Sirènes, pour justement montrer ce côté positif de l'Arabe. Ce jeune Bédouin qui, comme Ulysse, s'est attaché lui aussi à son mât pour ne pas succomber au pouvoir du chant mortel des "Sirènes" de Bagdad Sayed et Ghany ayant longtemps chanté pour lui un héroïsme incomparable.

Nous avons déjà cité que le contexte guerrier fait appel à la figure d'Ulysse. Yasmina Khadra à son tour, revisitant le mythe homérique, semble insister que cette épopée antique, si lointaine qu'elle puisse apparaître, continue à irriguer l'imaginaire des écrivains car « *Son essentiel, à travers la tension entre passé mythique et présent démocratique, devient de nos jours, une réflexion sur le destin des personnages, le statut de l'homme, l'énigme de la condition humaine.* »²

A travers cette reprise, même implicite, de l'épreuve d'Ulysse face au chant des Sirènes, l'auteur confronte le sujet de l'endoctrinement des jeunes à un miroir dans lequel,

¹ « Dans ce roman, ce qui m'importait, c'était de montrer ce côté fantastique des Arabes, ce côté généreux, pacifique, que l'Occident ne voit pas. Je voulais bousculer les habitudes des gens, écarter les œillères pour montrer un monde plus large et plus enrichissant qu'on ne le pense. Et il fallait trouver une histoire consistante, l'installer dans une actualité brûlante, parce qu'il faut faire des pieds et des mains pour intéresser un lecteur occidental quand on est algérien. Les gens ont besoin d'être interpellés avec force. Ce roman est un combat contre les stéréotypes, les à priori, les raccourcis, contre la paresse intellectuelle. », in http://www.geocities.com/polarnoir/total_polar2005, consulté le 14 mars 2009.

² Olivier Got, *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle*, Paris, Ellipses, 1998, p.8.

il se perd pour se retrouver, et trouver enfin la voie/voix qui indique à chacun sa vérité et sa responsabilité.

Dans le même ordre d'idées, nous nous demandons si Yasmina Khadra n'explore pas ce mythe pour manifester sa réflexion critique en cherchant à rendre le symbole du chant des Sirènes plus significatif de ce qu'il signifie d'ordinaire. Autrement dit ; l'auteur sait que s'il arrive à apprivoiser ces figures enfouies dans l'inconscient collectif des occidentaux (lecteurs visés en premier lieu), qui dictent même leurs comportements ; des réflexions sur l'origine de ces conflits seront instaurées pour une compréhension meilleure de cette violence qui se propage dans le monde entier.

La reprise, donc de ce mythe va dans le sens de créer du sens et instaurer un dialogue avec l'autre. Dans ce schéma de lecture ; qui laisse voir la mise en scène du héros, le jeune Bédouin, comme Ulysse, ballotté entre un désir ardent de suivre la voix des "Sirènes" de Bagdad, et une maîtrise spectaculaire qui lui permet, enfin d'éviter de se laisser détourner par les voix de la mort, leur préférant la poésie de la vie ; le roman reflète les données sociales de son époque : Bagdad dans ses tensions et ses conflits. Gaston Bachelard le souligne ainsi : « *Tout mythe est un drame humain condensé. Et c'est pourquoi, tout mythe peut si facilement servir de symbole pour une situation dramatique actuelle.* »¹

En se référant à ce roman, des échos envoûtants du texte homérique nous font parvenir la beauté, la richesse et le pouvoir d'irradiation exemplaire du mythe. Ces échos réanimés essentiellement et modernisés par une fiction narrative contemporaine traitent un thème d'actualité sujet de débats et objet de polémiques, et même de conflits, entre les pays de l'Orient et ceux de l'Occident. Ainsi, Enraciné dans ce contexte irakien, la transposition du mythe ; focalisé dans l'un des épisodes de l'épopée, celui du moment si intrigant, si contrariant de la tentation mortel ; nous donne à voir une odyssée tragique où le thème des Sirènes est explicitement lié à un désenchantement de ces jeunes qui évoluent dangereusement vers l'endoctrinement qui cultive l'extrémisme.

¹ Gaston Bachelard, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, 1978, p.9.

Dans *Les Sirènes de Bagdad*, on peut parler d'une résurrection littérisée du mythe d'Ulysse face au chant des Sirènes appelant une nouvelle dimension de réflexion sur le phénomène de l'attentat suicide qui ne cesse de prendre de l'ampleur dans les pays arabomusulmans, en particulier. Une réflexion où les informations de l'histoire antique évoquent une mise en perspective en vue d'une interprétation renouvelée.

C'est ainsi que l'auteur renoue avec un chant qu'on croyait perdu. Créant un dialogue originel pour ouvrir la voie à une vision du monde, en s'inscrivant dans le renouvellement, plutôt que le figement et la répétition. Yasmina Khadra, n'aime pas cette "paresse intellectuelle", ni ne demeure stationnaire face à cet acte destructeur. Aussi faut-il ajouter, qu'il ne suffit pas de dénoncer l'attentat suicide ou de juger coupables ses acteurs. Yasmina Khadra faisant recours au mythe, dans son roman, élabore un langage métaphorique pour une réflexion sur la condition humaine. La convocation de ce mythe va fournir aussi aux lecteurs supposés une logique et des symboles connus et signifiants qui visent la création de repères parce que la mythologie ne représente pas seulement une source symbolique, mais elle module aussi la pensée et les mentalités.

Yasmina Khadra cherche une efficacité d'un dialogue autre, plus moderne et plus fructueux, celui de comprendre d'abord. Et par le truchement d'un substrat mythique, il semble inviter lecteurs et humanité, à "*Aller au commencement du malentendu*"¹ par le commencement de la littérature !

VI.5.2 De la figure du métis à la poétique du divers

L'ici, l'ailleurs ou l'entre-deux, l'Ulysse mokeddemien bascule toujours... Loin de se contenter d'un lieu, Malika Mokeddem choisit et persiste à surplomber des espaces différents. Le mythe d'Ulysse incarné par un personnage féminin, incarne aussi le cadre spatial de *N'zid* qui est multiple et qui s'éclate. Nora, à l'image de la Méditerranée, porte en elle la diversité. L'auteure enracine son Ulysse dans trois terres, trois composantes qui façonnent son identité. Nora, entre l'Algérie terre de sa mère, l'Irlande terre de son père et la France terre de son adoption auxquels Nora leur préfère, tout de même, la Méditerranée, espace immense où frontières et limites sont bannies .

¹ Christine Rousseau, « Aller au commencement du malentendu », in *Le Monde* 29 septembre 2006.

L'inversion du récit du retour d'Ulysse et un pareil investissement de l'espace dans *N'zid* coïncide avec la réalité de l'auteure, dont Nora et même ses autres protagonistes¹ sont inscrits dans une quête perpétuelle d'eux-mêmes, ils sont des êtres errants obéissant à la loi du non-retour. Malika Mokeddem rejette le schéma classique où l'itinéraire du personnage ne rime pas avec la suspension narrative. Le récit qui se refuse à une clôture semble être une constante chez Mokeddem qui ouvre ses textes vers d'autres espaces, d'autres possibilités permettant la mobilité de ses personnages, voir une poursuite d'une quête identitaire à plusieurs composantes, celles des origines et celles des lieux d'adoption salutaires.

L'Ulysse mokeddemien semble aussi traduire expérience de l'exil vécue par l'auteure et d'autres, à l'instar des propos de Leila Sebbar qui en résume la situation :

« C'est ma conscience de l'exil qui m'a fait comprendre et vivre la division, dans le mouvement des femmes en particulier, où j'ai su que Je suis une femme dans l'exil, c'est-à-dire à la lisière, frontalière ; en position de franc-tireur, à l'écart, au bord toujours, d'un côté et de l'autre, en déséquilibre permanent. Un déséquilibre qui aujourd'hui, après des passages, des initiations amoureuses et politiques, me fait exister, me fait écrire. »².

En effet, en dépit de ce « *d'un côté et de l'autre* », qui d'un côté anéantit la possibilité du retour, est d'un autre, prolifique pour leurs écritures, en compensant le sentiment de la perte par une double réappropriation, celle du lieu d'origine et celle du lieu d'adoption. N'est-ce pas que cette dernière n'en a été que prolifique pour l'épanouissement de la littérature algérienne, qui à l'image de l'Ulysse mokeddemien ayant choisi de ne pas rentrer pour continuer.

Et du coup, émerge, « N'zid » dans le sens de continuer est donc celui de l'Ulysse mokeddemien qui continue son voyage en entreprenant un nouveau départ, et celui de la littérature algérienne qui a su et pu continuer en dépit des risques, des contraintes physiques et morales qu'ont vécu les écrivains en particulier et les intellectuels en général. En effet,

« L'aggravation, la perte de sens généralisée de l'horreur en Algérie depuis le début des années quatre-vingt-dix, ne vont

¹ Cf. Chapitre II.2.2.2 L'isthme identitaire chez les personnages, p. 208

² Nancy Huston & Leila Sebbar, *Lettres parisiennes : Autopsie de l'exil*, Paris, J'ai lu, 1986, p. 28

cependant pas éteindre la production littéraire. [...] Cette actualité algérienne est aussi une des raisons du net regain d'intérêt auquel on assiste depuis peu pour ce qui concerne le Maghreb dans les circuits d'édition européens ou américains »¹

C'est en passant par le modèle antique et de son inversion que le regard sur la conjoncture de l'Algérie nous parvient aussi. Comme tout intellectuel persécuté durant la décennie noire, survivre et continuer le combat littéraire, trouve son refuge dilemme dans l'exil. Le non retour que l'auteure a investi dans sa réécriture du mythe est de même justifié par une Algérie rangée par un système en dérive.

« Si l'Algérie s'était véritablement engagée dans la voie du progrès, si les dirigeants s'étaient attelés à faire évoluer les mentalités, je me serai sans doute apaisée. L'oubli me serait venu peu à peu. Mais l'actualité du pays et le sort des femmes me replongent sans cesse dans mes drames passés, m'enchaînent à toutes celles qu'on tyrannise. Les persécutions et les humiliations qu'elles endurent, m'atteignent, ravivent mes plaies. L'éloignement n'atténue rien. La douleur est le plus fort lien entre les humains. Plus fort que toutes les rancœurs »².

De par sa position d'écrivaine, Malika Mokeddem, par cette manière de retravailler le mythe d'Ulysse, elle prend ses distances par rapport à une identité figée et unitaire. Distances qui dénotent les notions deleuzienne³ de rhizome et de déterritorialisation « remplaçant l'idée de l'unicité par celle de la multiplicité, l'exclusion par la relation, la vocation d'enracinement par la vocation à l'errance, la profondeur par l'étendue, la route par la trace »⁴.

La quête mokeddemienne de l'identité à travers la figure mythique du *métis*⁵ tend vers une redéfinition de l'identité aspirant à une identité métissée. Son discours renvoie aussi bien à l'altérité qu'à l'identité.

¹ Bonn, Charles, Xavier Garnier & Jacques Lecarme, *Littérature francophone. Le roman*. Vol. 1, Paris, Hatier, 1997, p. 208.

² « Entretien avec Nacera Benali », *El Watan*, 16 août 1995

³ Gille. Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Montréal, PUM, 1995

⁴ Edouard. Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Montréal, PUM, 1995, p.124

⁵ Selon le dictionnaire Larousse Histoire de la mythologie grecque et romaine, Métis signifie « la personnification de la prudence, fille d'Océan et de Téthys. Elle fut la première femme de Zeus. Magicienne, elle lui offrit une potion magique qui bue par Cronos, obligea le Titan à restituer ses enfants. ». Le mot se dit d'un hybride obtenu à partir de deux variétés différentes de la même espèce. A propos d'Ulysse, il s'agit de l'un des substantifs qui compose les épithètes qui lui sont spécifiques en tant qu'héros épique : *poikilomêtis* où le terme métis désigne en grec une forme très particulière d'intelligence rusée, combinant le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité et une expérience longuement acquises.

VI.5.3 D'Ulysse à la conscience historique

La mise en place d'une importante dimension historique dans *Le chien d'Ulysse* donne lieu à un récit que sous-tend une mémoire vrillée par la violence et la conjoncture des années 90, et plus particulièrement le souvenir douloureux de l'assassinat du président Mohamed Boudiaf. Toutefois, indépendamment de toute référence à l'Histoire, l'œuvre ne saurait être comprise. En effet, le récit situe son action dans l'Algérie contemporaine, depuis les émeutes d'octobre 1988 jusqu'à l'assassinat du Président Mohammed Boudiaf et la montée des intolérances et de l'insécurité sur le territoire algérien.

L'écriture de Salim Bachi se réinvente en réinvestissant le mythe d'Ulysse, en le faisant resurgir dans l'époque contemporaine et en donnant à son récit une assise historique. Le choix du mythe, d'Ulysse, de retrouver sa patrie perdue, une patrie que l'auteur semble chercher dans les méandres de son histoire, va jusqu'à la destruction des discours historiques, puis le démantèlement des «faux mythes». Ceux de l'histoire faussée, dissimulée et même falsifiée. Il foule ainsi la matière mythique qui lui permet de retrouver une part de l'authenticité. Le mythe d'Ulysse issu d'une époque révolue devient, grâce à sa symbolique, une matrice pour dire le temps présent, d'où sa fonction de révélateur.

Comme nous l'avons constaté, *Le chien d'Ulysse* narre une histoire dont la temporalité est très limitée : le 29 juin 1996. L'auteur fait éclater cette date au fur et à mesure que son protagoniste Hocine sillonne la ville de Cyrtha. L'Ulysse moderne de Bachi évoque et convoque plusieurs références de l'Histoire récente de l'Algérie. Les mouvements et manifestations étudiantes violemment réprimés en 1979 et 1988, les élections de 1991 et interruption du processus électoral en janvier 1992 enclenchant violences et répressions. La référence historique la plus signifiante 29 juin, de l'année 1992, date de l'assassinat du président Mohammed Boudiaf. Un événement dont l'auteur rappelle le traumatisme après la perte de cet homme politique intègre.

L'Histoire et surtout l'Histoire récente semble être le joug de Salim Bachi qui joue un rôle prépondérant dans son œuvre romanesque. Dans *Le chien d'Ulysse*, l'auteur a fait acte de ce sens de l'histoire en relatant l'assassinat du président algérien Mohamed Boudiaf suivi de la dérive de l'Algérie des années 90. L'auteur opte pour la réécriture du

mythe d'Ulysse en le modifiant par des variantes afin de mettre en exergue l'ampleur de cet événement dans l'histoire de l'Algérie, tout en s'interrogeant sur son devenir.

Le voyage désiré et souhaité d'Ulysse vers Ithaque symbolise l'amour de la patrie que Salim Bachi conjugue impérativement à travers son questionnement incessant sur l'Histoire.

Sachant que « *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* »¹, il semble que cela résume l'écriture de Salim Bachi qui s'appuie sur la figure mythique d'Ulysse pour poser et reposer la question de la mystification de l'Histoire officielle qui ne cesse de faire l'objet de réflexion et des historiens et des écrivains.

Faisant partie de la génération littéraire des deux dernières décennies, qui placent l'Histoire et l'actualité algériennes au centre de leurs œuvres, Salim Bachi pose un regard critique et personnel sur les événements, qui ont marqué le pays depuis l'indépendance. Face à une telle thématique, son œuvre adopte un style réaliste d'où surgissent plusieurs mythes dont certains balisent l'Histoire de l'Algérie. Dans *Le chien d'Ulysse*, il croise Antiquité et Histoire de l'Algérie pour dire sa patrie à travers une écriture qui emprunte à Homère certains aspects de son périple. Les personnages dans ses romans ont pour point commun l'action de voyager. Leurs perpétuelles expéditions comme celle d'Ulysse expliquent leur détermination à vouloir comprendre ce qui leur échappe, le sens des choses, la quête d'une réelle signification du présent. L'auteur reprend les réalités de l'Histoire comme pour témoigner de la terreur d'un temps, d'une époque.

Pour ce faire, l'auteur reconnaît l'influence du socle mythique, qu'il soit de sources arabes, berbères ou grecques, qui jalonnent ses récits : « *Mon imaginaire m'entraîne très loin parfois. Je ne sais pas pourquoi. Il me semble que « les mille et une nuits » est le livre de tous les possibles, de toutes les aventures. Il en va de même de l'Odyssée. Je suis donc sous l'influence de ces textes* »². Chez Salim Bachi, le mythe d'Ulysse produit aussi l'Histoire et reconstitue la mémoire.

¹ Marie-Catherine Huet- Brichard, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, 2001, p.137

² Ahmed Hanafi, « La littérature moderne algérienne de langue française & Entretien avec Maïssa Bey, Salim Bachi et Boualem Sansal », in *Etudes francophones*, N°22, 2009, p. 25

Conclusion

Dans nos analyses antérieures, nous avons essayé de mettre en exergue les enjeux sous-jacents à la réception, directe celle des occidentaux et indirecte celle des auteurs maghrébins, plus particulièrement algériens, du mythe d'Ulysse dans l'imaginaire littéraire contemporain.

Du côté de sa réception directe, l'illustration par les textes d'auteurs occidentaux de différentes nationalités au cours des ^{IXX}^{ème} et ^{XX}^{ème} siècles, atteste de l'universalité de l'interculturalité du mythe d'Ulysse. Dans ses transpositions littéraires, le mythe d'Ulysse s'avère d'une capacité de pouvoir charrier des problèmes communs à toute l'humanité. Sa spécificité ne l'a pas empêché de s'irradier dans des cultures diverses. Le mythe qui est à priori histoire se transforme en *logos* particulier à chaque auteur. En définitive, le mythe d'Ulysse se configure telle une manifestation de surface d'un phénomène social profond inhérent à toutes les communautés humaines. Ce qui nous mène à voir en la poétique de l'interculturalité une perspective sérieuse par sa contribution dans la réécriture du mythe. Son interculturalité proviendrait de l'actualisation que l'on peut en faire en fonction d'un horizon culturel spécifique.

L'approche mythodologique nous a permis de repérer le mythe d'Ulysse, préfiguré dans les trois romans, comme dispositif immanent et latent structurant ces trois textes. Ce dernier s'est avéré présent derrière et avant le texte, à la fois préexistant et englobant, et où il fonctionne comme une forme particulière d'intertexte¹ En effet, les trois textes sont réécrits par l'intermédiaire d'un interprétant², selon la terminologie de Michel Riffaterre, qui est une version réactualisé du mythe d'Ulysse travaillé par et dans le texte.

Bien que pertinent dans son cadre antique, le mythe d'Ulysse ne doit pas y être réduit. Toute société humaine, selon le contexte et selon les besoins qui lui sont propres, produit son « Ulysse », aussi différent, aussi quotidien soit-il, ne demeure plus un mythe exclusif grec. Ce qui le fait devenir une figure contemporaine de l'interculturalité. Il illustre ainsi pleinement le spécifique de l'universel, car même si au plan thématique

¹Selon, Michel Riffaterre, l'intertexte n'est pas lui-même le texte, il s'agit du texte idéal qui apparaît par exemple sous forme d'un ensemble de thèmes, de motifs ou encore prise de conscience d'un genre dont relève le texte avec qui, ce dernier partage une structure commune.

² Selon, Michel Riffaterre, il s'agit du lien entre le déjà-dit de l'intertexte et la réécriture qui est le texte. Il a pour fonction d'engendrer la manière de cette réécriture, et d'en dicter les règles de déchiffrement.

persisteraient des ressemblances entre le héros grec et ses avatars modernes, chaque société, chaque culture, chaque époque maintiennent en définitive leurs singularités qui sont relatives au contexte, aux aspects physiques du personnage. D'où l'inscription des auteurs dans une poétique de l'interculturalité.

CONCLUSION GENERALE

CONCLUSION GENERALE

« Notre tâche future sera sans doute d'étudier, dans l'optique de l'intertextualité, d'autres reprises et réécritures du mythe d'Ulysse dans la littérature algérienne d'expression française chez des auteurs contemporains ! »

Il s'agit des derniers propos dans la conclusion de notre mémoire de magister portant sur « l'investissement symbolique et la réactualisation du mythe d'Ulysse dans *Les Sirènes de Bagdad* de Yasmina Khadra ». Le travail fut donc reconduit en élargissant notre corpus d'étude à trois romans algériens contemporains.

Parvenue au terme de cette étude, il convient de rappeler que nous avons procédé aussi scientifiquement que possible. Cependant, notre lecture n'entend pas être une étude exhaustive des trois romans et ne prétend en aucun cas l'épuisement de leurs richesses sémantiques, et de leurs rapports avec le texte homérique. L'approche suivie, n'est autre qu'une lecture par laquelle nous avons pu entrevoir un certain nombre d'éléments, sans pour autant, arriver à y relever tous les autres mystères.

L'étude que nous avons menée avait pour point de départ un soupçon littéraire à propos de la présence d'un mythe universelle, celui d'Ulysse dans trois romans algériens écrits durant une même période (2001 et 2006). La sélection de ces trois romans comme nous l'avons mentionné depuis l'introduction, était à la base de leur rattachement à un courant littéraire ayant connu une profusion riche et variés d'œuvres artistiques, surtout romanesque, en Algérie. De cette production naissante et évoluant durant les années quatre-vingt dix et deux mille, nous avons mis l'accent sur une écriture ayant côtoyé intensément le réel et engendré des fictions portant l'influence des mutations sociales et des conflits politiques nationaux, voire même internationaux.

S'agissant des auteurs de notre objet d'étude, ils illustrent à leur tour, chacun selon ses convenances des thématiques marquées par des faits historiques et sociaux. Concernant, *Le chien d'Ulysse* de Salim Bachi et *N'zid* de Malika Mokeddem, ils explorent le drame de la décennie noire en Algérie tout en revenant sur les époques coloniales et post-indépendance. Yasmina Khadra, quant à lui, opte dans *Les Sirènes de Bagdad* aux événements ayant ébranlé l'Iraq suite à la chute du président Saddam Hussein.

Cependant, en dépit de cette différence quant au choix d'un contexte hors-Algérie par l'un des auteurs de notre corpus, cela n'a guère entravé notre approche comparatiste visant principalement l'exploration esthétique des référents algérien et irakien mis en relation avec le texte antique. Ce substrat mythique s'avère comme source d'inspiration commune et à visées symboliques qui se révèlent sous différentes facettes dans les trois romans.

Ceci dit, notre problématique étant de savoir dans quelle mesure le mythe d'Ulysse prend-t-il une résonance moderne au sein de la littérature algérienne d'expression française, nous tenons à souligner que la recherche de ce mythe nous a révélé de nombreux éléments auxquels nous n'avons pas pensés !

Entamant notre travail, nous nous sommes préparées, dès l'introduction au jeu subtil synonyme de complicité du texte littéraire qui aime à ruser avec le mythe ! Objet insaisissable, nous l'avons d'abord approché par le truchement des définitions que lui attribuent des spécialistes dans plusieurs domaines, à savoir les sociologues, les anthropologues, les politiciens, les ethnologues, les psychologues etc. Nous en avons retenu en guise de synthèse trois attributs : récit, modèle et source d'inspiration. Cependant, ce sont les questions de sa permanence et de sa réécriture qui constituaient l'axe principal visée par notre recherche.

Nous avons, donc abordé au préalable la question du rapport que pouvaient entretenir mythe et littérature. Leur rapport d'interdépendance s'est précisé durant toute l'histoire littéraire, attestant les propos de Gilbert Durand qui cautionne que le récit romanesque s'avère un département prolifique pour le mythe qui y vit et s'y renouvelle parce que :

« Une histoire mythique non utilisée peut continuer à être nommée "mythe" dans une perspective largement diachronique, mais elle cesse d'être mythe à partir du moment où elle n'est plus composante de la culture, de la littérature étudiées. Elle redevient mythe quand la référence est réactivée, quand elle apporte une nouvelle histoire pour nourrir l'imaginaire. »¹

Le mythe d'Ulysse à son tour traverse des siècles, en ouvrant indubitablement des perspectives anthropologiques, car en plus de rappeler ses origines, il nous permet de mieux lire notre temps et devient le reflet de l'époque qui le recontextualise. Son regard

¹ Daniel-Henri Pageaux, *Op. Cit.*, p.98

hante toujours l'imaginaire littéraire et ne cesse d'évoluer. C'est la raison pour laquelle, il a été l'objet de plusieurs études et de réécritures.

Examinant les réécritures de ce mythe chez les trois auteurs de notre corpus, nous avons pu vérifier que le personnage d'Ulysse y est, tel un absent qui résiste pour attester de sa présence. Autrement dit, il s'est soumis à chaque écriture, à chaque contexte et à chaque idéologie, en s'imbriquant dans le décor narratif où chacun des auteurs l'a installé et en laissant la liberté aux romanciers de le modifier, de le transformer, de l'adapter au gré de leurs imaginaires et de leurs esthétiques. L'Ulysse d'Homère, consentant, se fond allégrement dans la poétique narrative singulière de chacun.

De la réécriture à la mouvance interculturelle du mythe d'Ulysse, nous nous sommes appuyées essentiellement sur l'intertextualité, tout en demeurant dans la logique de la mythodologie, concept forgé par Gilbert Durand, théorie d'ensemble associant mythocritique et mythanalyse, deux démarches étroitement imbriquées dont la fécondité repose sur leur complémentarité. L'une fouille, l'autre part en quête d'élargissements. Autrement dit, l'étude du mythe du texte vers contexte.

Partant des mythèmes explicites visibles dès le seuil des trois romans répondant ainsi au principe de l'irradiation, à savoir les noms propres : Sirènes et Ulysse, puis les orientations de lecture de la quatrième de couverture à propos d'un périple maritime d'un « Ulysse féminin », notre enquête scientifique se précise et se légitime. Etant en présence de récits qui s'ouvrent sur ces noms propres, indices explicites du mythe, c'est un commencement abrupt qui nous introduit sans transition dans l'univers antique. Le nom propre comme « *désignateur rigide* »¹ assure la fonction d'identification certes, mais aussi « *la continuité de cette référence dans le procès de la narration* »². Et de là, trois axes dictés par le texte d'Homère dans sa coprésence avec les trois romans s'annoncent : celui du chant funeste des Sirènes, celui du retour d'Ulysse à Ithaque et celui des pérégrinations d'Ulysse en mer.

Force est de constater que la réécriture du mythe d'Ulysse par les trois auteurs converge vers trois éléments communs. C'est une réécriture qui est à la fois générique,

¹ Saul Skripke, *La logique des noms propres*, Paris, Ed de Minuit, 1980, p. 46

² Eugène Nicole, « L'onomastique littéraire », in *Poétique*, N°54, avril 1983, p. 235

passant de l'épopée au genre romanesque, chronologique, remplaçant le contexte antique par un contexte contemporain et narrative par son recours à un voyage métaphorique que seule une étude symbolique permet de saisir. Ce qui confirme nos dires premiers sur la réécriture qui n'est jamais reproduction mais transformations.

Centrée sur le parcours narratif des trois protagonistes : le jeune Bédouin, Hocine et Nora, l'étude mythocritique appliquée sur les trois romans s'avère révélatrice d'un mythe latent, mais qui se dévoile progressivement par association d'indices et de réseaux sémantiques. En nous appuyant sur les principes de la mythocritique établis par Pierre Brunel pour élucider la présence du mythe d'Ulysse, notre démarche préliminaire fut de repérer les mythèmes dans les trois romans, dans le but d'en apprécier leurs réécritures et leurs transformations ultérieurement.

Autrement dit, en réécrivant et en réactualisant le mythe d'Ulysse, les trois écrivains algériens, l'inscrivent dans de nouvelles perspectives historiques afin de s'exprimer et développer les problèmes que rencontrent les sociétés actuelles. « *L'œuvre d'Homère semble être devenue un réservoir de scènes identifiables auxquelles les "réécrivains" peuvent se référer pour dire la singularité de leur situation.* »¹. Dans cette perspective, chez chaque romancier s'est manifesté très distinctement une profonde transformation du récit mythique tant au niveau de l'esthétique, de l'écriture que de sa visée symbolique.

Au niveau des procédés esthétiques, nous avons constaté que chez Yasmina Khadra, ce sont l'approche titrologique et l'approche onomastique qui nous ont menées à déterrer le rapport de ce texte avec le héros mythique. Le partitif « de » liant Sirènes et Bagdad au niveau du titre du roman confirme notre souci de départ. Les attributs des « Sirènes de Bagdad » sont incarnés par Sayed et Ghany dont l'association aboutit à Sayed/pouvoir et Ghany/chant, rappelant et appelant sciemment le chant des Sirènes auquel Ulysse fut confronté dans l'épisode XII de *l'Odyssée*.

Chez Malika Mokeddem, notre lecture, fondée sur l'interaction de la quatrième de couverture et d'un incipit essaimé d'éléments (*flotte, la mer, bateau*) évoquant la

¹ Agathe Entanaclaz, *Op. Cit.*, p.26

conquête en mer, nous a fait parvenir à déceler chez l'auteure son recours au fil de narration de la protagoniste relatant sa trajectoire et ses positions sur mer, l'itinéraire maritime d'Ulysse. Ceci se précise par son recours à des références toponymiques homériques explicites à travers un arsenal de noms propres liés au périple et aux escales d'Ulysse, tels que : *Grèce, mer Égée, mer tyrrhénienne, détroit de Messine, Athènes, Ithaque, Méduse,, Corinthe, Corfou...* le tracé du voyage de Nora dans le large de la Méditerranée suit identiquement et linéairement l'itinéraire d'Ulysse lors de son retour à Ithaque. Nous avons également relevé chez cette auteure, qu'au sein de ce tracé de voyage son recours à un procédé intertextuel qu'est l'allusion qui travaille, cette fois-ci en immersion, c'est-à-dire implicitement, les terrifiantes créatures auxquelles Nora comme Ulysse fait face comme Eole les Lotophages, le Cyclope, les Lestrygons, Charybde et Scylla, les Sirènes et enfin des esprits des morts.

Quant à Salim Bachi, nous avons remarqué une réécriture du mythe focalisée principalement l'articulation titre-excipit. Il mise dans un premier temps sur un titre mythiquement explicite, évoquant le retour d'Ulysse à Ithaque et que seul son chien reconnaît. Mais, cet incipit si clair qu'il apparaît, disparaît tout au long du récit pour ne réapparaître qu'au niveau de l'excipit qui, à son tour, le fixe et détermine, confirmant ainsi le jeu subtil du voilé/dévoilé auquel s'adonne le mythe et la littérature ! Puis, dans un deuxième temps, c'est de l'esthétique de l'espace Cyrtha, lieu autour duquel gravite tout le récit, que l'auteur use d'une paronymie graphique où, toujours dans ce jeu du voilé/dévoilé, l'Ithaque d'Ulysse fait corps avec Cyrtha (ou Ythac !)

De même, ces procédés visibles sur le plan esthétique deviennent l'axe autour duquel s'oriente la réécriture du mythe d'Ulysse dans sa visée symbolique. C'est au niveau thématique que se précise une première convergence. Evoquant plusieurs volets de l'Histoire contemporaine comme la Révolution confisquée, la persécution des intellectuels, le cycle de la violence, les trois romans se forment dans une recherche de techniques romanesques qui s'inspirent aussi bien du contexte immédiat que du patrimoine littéraire universel. Les trois auteurs tout en reprenant un mythe de l'Antiquité et tout en disposant d'une thématique universelle, s'enracine dans les réalités contemporaines, celle de l'Algérie et celle de l'Iraq.

Réécrire le mythe d'Ulysse devient ainsi pour les trois auteurs un moyen d'orienter selon leur propre vision du monde le récit qu'il emprunte. En adaptant chacun le récit mythique d'Homère, ce dernier se dote pertinemment de deux fonctions incontournables pour tout mythe littéraire : d'abord, il offre des situations archétypales, immédiatement visibles, s'inscrivant dans un symbolisme universel et est donc en connivence avec la culture et l'expérience du lecteur ; et par la suite, il permet de mettre en situation les préoccupations et les questionnements qui concernent le temps présent.

Ainsi de cette distance salutaire, le mythe réussit à penser l'Histoire en associant joliment l'intemporel et l'actuel et de même l'universel et le singulier. Les romans évoqués dans notre recherche vont d'ailleurs dans cette direction. Le mythe d'Ulysse réécrit se fraie un chemin pour dire malaises contemporains et essayer de donner une explication à des sujets traitant la condition humaine.

Faisant le point par rapport à la problématique du pourquoi et comment le mythe d'Ulysse est réécrit par les auteurs algériens, nous dirons que la reprise du récit mythique s'est effectuée d'une manière fragmentaire, où chacun a choisi un épisode ou en a associé quelques uns pour encadrer sa réécriture. Ajoutons aussi que la réécriture de chacun d'eux reflète une veine d'inspiration majeure visible dans l'écriture de chacun, comme nous l'avons indiqué dans l'éclairage bibliographique dans premier chapitre. Une veine que nous nommerions mythe « personnel », sachant que nous utilisons l'adjectif personnel dans le sens où l'œuvre romanesque devient un foyer, point de rencontre d'éléments mythiques, et du regard original qui est porté sur eux par l'auteur.

Ce mythe « personnel » s'avère repérable au niveau de l'éclairage bibliographique des trois auteurs qui nous lègue d'importants enseignements sur la façon d'envisager le fonctionnement social des personnages dressés dans les romans de ces derniers. Il laisse voir aussi une certaine répétition de profils de personnages que nous appellerons à l'instar d'Yves Reuter « *figures génériques* »¹. Ce profil y est récurrent dans l'ensemble des œuvres de chaque auteur. Nous en distinguons chez Malika Mokkedm le personnage femme qui bascule et se cherche entre soi et l'autre. Celui du jeune innocent impliqué et happé par les mécanismes et les rouages de l'endoctrinement, chez Yasmina Khadra. Et

¹ Yves Reuter, « Le système des personnages dans le roman à suspens », in Yves Reuter (Dir), *Le roman policier et ses personnages*, Paris, P.U.V., 1989. Coll « L'imaginaire du texte », p. 160

enfin, le profil d'un personnage jeune instruit et ambitieux, subissant les tares d'un système social et politique qui le marginalise et le prive de ses droits.

Attestant l'une des fonctions du mythe, selon la catégorisation de Pierre Brunel, celle de sa capacité d'être révélateur, nous pourrions alléguer que l'Ulysse moderne de Yasmina Khadra est évoqué sous l'emprise de l'endoctrinement du fanatisme religieux empruntant aux Sirènes leurs pouvoirs de chant à la fois séducteur et mortel. Rappelant à ce propos que le sujet de la religion utilisé à des fins politiques par ceux qui s'en servent comme d'un instrument commode en vue de créer dans le pays un état d'esprit rétrograde, tout à fait à l'opposé de l'enseignement du Coran, constitue l'une des constantes thématiques que l'auteur a exploré, surtout dans ses romans évoquant le terrorisme durant la décennie noire en Algérie.

L'Ulysse au féminin de Malika Mokeddem jalonne le processus de la quête d'une identité métissée. La reprise de thème du voyage mythique d'Ulysse, qu'elle, elle ne fait pas parvenir à sa destination, se lit comme corrélat de la recherche d'un entre-deux. symbolisé géographiquement et culturellement par la Méditerranée. En filigrane du périple homérique que l'auteur convoque par le truchement d'un tracé de voyage et références toponymiques antiques, se déroule aussi le traitement de l'Histoire. Elle évoque la tragédie qui se déroule en Algérie à laquelle se heurte l'histoire douloureuse de la guerre de libération et le désenchantement post-indépendance. L'actualité de la décennie noire est surtout exprimé à travers le dilemme des d'intellectuels et de cadres, ciblés massivement par les intégristes, contraints à s'exiler.

Quant à l'Ulysse de Salim Bachi qu'incarne Hocine, dans une première étape, le mythe d'Ulysse se condense dans l'excipit du roman pour faire acte d'un retour, mais fatal. Un retour qui s'avère enfin, celui du Président Mohamed Boudiaf assassiné le 29 juin 1993. L'auteur reconnaissant que l'*Odyssée* et la Grèce ancienne ont largement influencé l'écriture de ses œuvres littéraires,¹ use de se subterfuge en croisant l'Antiquité avec la modernité à travers une écriture qui emprunte à Homère certains aspects de son périple pour dire les failles de l'Histoire de l'Algérie dont l'aboutissement seraient l'assassinat du Président Mohamed Boudiaf. Drame qu'il dépeint avec la sensibilité d'un jeune étudiant

¹ Voir Annexe

algérien ayant subi comme des milliers d'autres la falsification de l'Histoire algérienne et les violences des années noires.

Force est de constater aussi que les trois réécritures laissent voir une autre convergence. Au niveau des procédés de transposition s'aperçoit le recours à la subversion du mythe. D'abord, par la banalisation du personnage mythique. L'héroïsme d'Ulysse n'est pas mis en valeur, c'est plutôt l'Ulysse soumis à des forces qui le dépassent. L'Ulysse contemporain algérianisé, à l'image du jeune Bédouin, Hocine ou Nora erre d'une Odyssée moderne pour exprimer la faiblesse et la souffrance de l'humain. Ensuite, par la recontextualisation spatio-temporelle de l'intrigue de l'Antiquité vers l'histoire contemporaine ayant lieu en Algérie et en Iraq. Enfin, par une modification du scénario mythique au niveau de l'épisode du retour qui devient incertain, voire même impossible.

Cet aspect commun, du retour controversé et celui des premières réécritures prenant distance vis-à-vis de la conservation du scénario mythique, développé dans les premier et dernier chapitres, abordant ce thème depuis les prophéties de Tirésias dans *l'Odyssée*, passant par les dramaturges Anciens, puis chez Dante et Alfred Tennyson, arrivant enfin aux auteurs français et autres du XX^{ème} siècle, nous a menées à la question du mythe d'Ulysse comme un mythe interculturel. Nous soulignons à ce propos qu'au sein d'un échange qui s'associe à la dynamique du renouveau, les rapports entre les trois romans algériens, le mythe et les textes des Anciens et ceux du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle sont tentaculaires. A travers le mécanisme dynamique de transposition, Yasmina Khadra, Malika Mokeddem et Salim Bachi, l'intertextualité apparaît comme un processus de création, d'élaboration dans leur réécriture du mythe. Le rapport avec le texte d'Homère s'exhibe dans une écriture où se tissent et s'entrecroisent leurs textes avec ceux de Sophocle, Euripide, Dante, Vladimir Bartol, Joyce, tout en nous transportant vers le contexte culturel algérien et irakien. Et à l'instar de Marc Eigeldinger, qui attribue à l'intertextualité le rôle « *de privilégier le langage de l'échange et de la pluralité* »¹ nous dirons qu'au terme de la pratique intertextuelle basée sur la réécriture du mythe d'Ulysse chez les trois auteurs algériens, cette dernière « *a acquis le statut d'une dimension à la fois textuelle et sémantique* »².

¹ Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Editions Slatkine, 1987, p. 17

² *Ibid*, 1987, p. 17

Aussi, avons nous vu à travers les romans de notre corpus les avatars du mythe d'Ulysse. Car Bien qu'ils ne nomment pas leurs personnages à la manière de la version antique, nous nous sommes rendues compte que sur le plan de la thématique, il existait des ressemblances avec l'Ulysse grec. De ce point de vu, l'Ulysse algérien ou irakien soulève les mêmes préoccupations dénoncées par Euripide, Sophocle, ou par Dante. Le personnage d'Ulysse se retrouve dans plusieurs cultures ou société selon le contexte qui lui est particulier. Cela dit, toute société peut se prévaloir d'un Ulysse et donc il apparaît que le mythe d'Ulysse peut s'inscrire dans un cadre interculturel car il devient un schème universel dans toutes les cultures.

Fictionnalisant l'Histoire à partir de la réécriture du mythe, offre également une réflexion sur la réécriture du mythe d'Ulysse en corrélation avec le paysage de la littérature algérienne auquel appartiennent les trois romans. Il s'agit, comme nous l'avons indiqué dans le deuxième chapitre, d'œuvres littéraires tributaires de faits socio-historiques qui les ont engendrées, et qualifiées le plus souvent d'une écriture de l'urgence et de témoignage. La réécriture du mythe d'Ulysse chez les trois auteurs est ainsi liée à une époque spécifique, celles des années 90, époque que les trois auteurs ont vécue comme une histoire personnelle ayant engendré dans l'immédiat de la violence des événements des récits qui témoignent de la tragédie individuelle de chaque citoyen et collective d'un pays en dérive.

Nous voudrions à ce propos rendre compte d'une similitude que nous inspire G. Genette voyant qu' « *A chaque époque ses mythes privilégiés, sa mythologie* » ¹Nous avons cité dans le chapitre six plusieurs exemple illustrant la réécriture du mythe d'Ulysse en Europe, et avons constaté que la reprise de ce mythe étaient intimement liée au contexte de la guerre, la première, la seconde, celui des guerres civiles. Romanciers et dramaturges de nationalités diverses font acte d'engagement littéraire et en ont relaté, au cœur de leurs trame mythique, les séquelles de la violence et l'immanence du tragique. Rappelons à ce sujet que les mythes d'Antigone ou d'Electre ont été réactualisés, réécrits par des écrivains du XX^e siècle car ils répondent à la problématique d'un contexte historique d'avant la Seconde Guerre mondiale : faut-il ou non s'engager pour défendre la liberté et jusqu'à quel prix ? Le mythe se renouvelle donc selon les époques et les points de vue.

¹ Daniel-Henri, Pageaux, *Op. Cit.*, p.98.

De même, le mythe d'Ulysse fut revisité par les trois auteurs algériens dans un contexte de guerre et de violence, celui de l'Algérie et celui de l'Iraq. Il s'en suit donc que chez les trois auteurs le choix commun du mythe réécrit est régi par une impérative contextuelle. Le substrat mythique sous-tend leurs témoignages, mais aussi leurs engagements dans cette Histoire qu'ils ont vécue.

L'étude du mythe d'Ulysse et de sa réactualisation dans trois romans appartenant à la littérature contemporaine algérienne nous a montré que l'emprunt mythique ne se limite pas à une écriture esthétisante. C'est une littérature qui affiche une pratique intertextuelle traduisant les inquiétudes collectives et individuelles des écrivains. Les variantes algériennes approuvent la souplesse, la plasticité et la flexibilité du mythe. Elles attestent ainsi de la facilité avec laquelle un mythe peut être actualisé et interprété aux regards de différents enjeux contemporains tout en confirmant sa pérennité, comme le cautionne Gaston Bachelard qui voit que « *Tout mythe est un drame humain condensé. Et c'est pourquoi tout mythe peut si facilement servir de symbole pour une situation dramatique actuelle* »¹. Il sert ainsi de symbole pour illustrer des interrogations à propos de la condition humaine, qu'elles soient sociologiques, ethnologiques, psychologique, métaphysique etc.

De ce fait, les trois auteurs qui ont repris les attributs du personnage mythique dans leurs textes, tout en l'enrichissant et en lui octroyant des significations nouvelles propres à la sensibilité de leur époque, établissent un mythe littéraire parce que ce dernier « *se constitue par des reprises individuelles successives d'un texte fondateur individuellement conçu* »². Présentant ces particularités de structure et de contenu, les trois romans algériens seraient à même de constituer des mythes littéraires où le mythe d'Ulysse se configure comme un tiers absent qui précède et englobe ces divers réactualisations

Autrement dit, les trois auteurs, dans leurs actes de subjectivisation et d'algérienisation du mythe d'Ulysse réalisent un projet ambitieux, ils n'ont pas seulement l'intention de reprendre l'histoire ancienne telle qu'elle nous a été livrée, mais ils veulent en même temps en créer un mythe moderne. Le voyage d'Ulysse dans l'univers littéraire

¹ Gaston Bachelard, Introduction pour Paul Diel, in *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Payot, 1975, p. 8

² André Siganos, « Définitions du mythe », *Questions de mythocritique, Dictionnaire*, Danièle Chauvin et al, Paris, Imago, 2005, p. 93

s'avère un voyage sans fin, chose que Sándor Márai nous livre et nous confirme dans l'épilogue de son roman¹ :

« La conscience de l'humanité n'a jamais accepté la fin idyllique de l'Odyssée [...] A toute époque le lecteur a senti qu'Ulysse ne pouvait pas trouver un domicile définitif après son retour idyllique. L'intention du poète – ou des poètes – est perceptible : l'épopée prédit encore de nouvelles routes pour Ulysse. »²

Tout en admettant qu'il existe bien d'autres perspectives d'étude, la lecture des trois romans dont découle le présent travail, s'est effectuée dans l'écoute d'un dire sur la réécriture et la mouvance interculturelle du mythe d'Ulysse. Des espaces multiples et variés, ils en demeurent encore d'autres, aussi riches et aussi passionnants, ils attendent d'autres lectures, d'autres dires afin de combler ce vaste champ sémantique.

Nous finirons par exprimer, nous aussi, notre ultime conviction que le voyage littéraire d'Ulysse est loin d'aboutir à sa destination finale. Le mythe d'Ulysse n'a pas encore fini d'inspirer des auteurs de toutes époques et de toutes nationalités, même celles qui sont à venir. Le périple scriptural d'Ulysse va continuer dans des livres déjà écrits ou qui sont en phase de réécriture.

¹ *Paix à Ithaque* 1 de Sándor Márai paraît la première fois à Londres, en 1952. Puis, au cours des années 1990, à Budapest. La version française, réalisée par Mme Éva Barre, paraît à Paris en 1995.

² Sándor Márai, *Paix à Ithaque*, titre original: *Béke Ithakában*, roman, traduit du hongrois par Eve Barre, Éd. in fine, Corvina, 1995 p. 281.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

BACHI, Salim, *Le chien d'Ulysse*, Paris, Gallimard, 2001.

KHADRA, Yasmina, *Les Sirènes de Bagdad*, Paris, Julliard, 2006.

MOKEDDEM, Malika, *N'zid*, Paris, Seuil, 2006.

ŒUVRES CITEES

BACHI Salim, *La Kahina*, Paris, Gallimard (NRF), 2003.

BACHI Salim, *Autoportrait avec Grenade*, éditions du Rocher, 2005

BACHI Salim, *Tuez-les tous*, Paris, Gallimard (NRF), 2006, 256p.

BACHI Salim, *Le silence de Mahomet*, Paris, Gallimard (NRF), 2008.

BACHI Salim, *Amours et aventures de Sindbad*, Paris, Gallimard, 2010.

BACHI Salim, *Moi, Khaled Kelkal*, Paris, Grasset, 2012

BACHI Salim, *Le dernier été d'un jeune homme*, Paris, Flammarion, 2013

BACHI Salim, *Le consul*, Paris, Gallimard, 2015

BARBUSSE Henri, *Le Feu*, Paris, Gallimard 2007.

BARTOL, Vladimir, *Alamut*, Phébus, Paris, 1988.

BEN JELLOUN, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Éditions du Seuil, collection, « Points », 1997.

BEN JELLOUN Tahar, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Éditions du Seuil, collection, « Points », 1997.

BEN JELLOUN Tahar, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999.

BOUDJEDRA, Rachid, *FIS de la haine*, Paris, Denoël, 1992.

BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, Paris, Paris, Denoël, 1994.

CAMUS, Albert, *L'Été*, Gallimard, Paris, 1999.

CELINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1972.

DANTE Alighieri, *La Divine Comédie*, trad. Henri Longnon, Paris, Classique Garnier, 1966.

DIB, Mohamed, *La danse du roi*, Paris, Seuil, 1968.

DIB, Mohammed, *La nuit sauvage*, Paris, Albin Michel, 1995.

DIB, Mohammed, *Simorgh*, Paris, Albin Michel, 2003.

GIONO Jean, *Naissance de l'Odyssée*, Paris, Grasset, 2002.

GIRAUDOUX Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris Livre de poche, 1972.

HUBERT, Aquin, *Point de fuite*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995.

HOMERE, *L'Odyssée*, traduction de Victor Bérard, Paris, Les Classiques de poches, 1996.

JOYCE James, *Ulysse*, Paris, Gallimard Nouv. trad, 2004.

KRANAKI Mimika, *Philhellènes: vingt-quatre lettres d'une Odyssée*, Athènes, Ikaros, 1992.

KUNDERA Milan, *L'ignorance*, Paris, Gallimard, 2003, 237p.

KHADRA Yasmina, *Amen*, Paris, 1984.

KHADRA Yasmina, *Houria*, Alger, ENAL, 1984.

KHADRA Yasmina, *La Fille du pont*, 1985, ENAL.

KHADRA Yasmina, *La fille du pont*, Alger, ENAL, 1985.

KHADRA Yasmina, *El Kahira-cellule de la mort*, Alger, ENAL, 1986

KHADRA Yasmina, *De l'autre côté de la ville*, L'Harmattan, 1988.

KHADRA Yasmina, *Le Privilège du phénix*, Alger, ENAL, 1989.

KHADRA Yasmina, *Les agneaux du Seigneur*, Paris, Julliard, 1998.

KHADRA Yasmina, *A quoi rêvent les loups*, Paris, Julliard, 1999.

KHADRA Yasmina, *L'écrivain*, Paris, Julliard, 2001.

KHADRA Yasmina, *L'imposture des mots*, Paris, Julliard, 2002

KHADRA Yasmina, *La Rose de Blida*, Paris, Julliard, 2012.

KHADRA Yasmina, *Cousine K*, Paris, Paris, Julliard, 2003.

KHADRA Yasmina, *Les Hirondelles de Kaboul*, Paris, Julliard, 2002

KHADRA Yasmina, *L'Attentat*, Paris, Julliard, 2005

KHADRA Yasmina, *Ce que le jour doit à la nuit*, Paris, Julliard, 2008

KHADRA Yasmina, *L'Olympe des infortunes*, Paris, Julliard, 2012

KHADRA Yasmina, *L'équation africaine*, Julliard, 2011.

KHADRA Yasmina, *L'équation africaine*, Julliard, 2011.

KHADRA Yasmina, *Les Chants cannibales*, Casbah Editions, Alger, 2012.

KHADRA Yasmina - REZA, *Algérie*, Editions Michel Lafon, Neuilly-sur seine, 2012.

KHADRA Yasmina, *Les anges meurent de nos blessures*, Paris, Julliard, 2012.

KHADRA Yasmina, *Qu'attendent les singes*, Paris, Julliard, 2014.

KHADRA Yasmina, *Qu'attendent les singes*, Paris, Julliard, 2014.

MAMMERI, Mouloud, *Le Sommeil du juste*, Paris, Plon, 1955.

MIMOUNI, Rachid, *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, Paris, le Pré aux Clercs, 1992

MIMOUNI, Rachid, *La Malédiction*, Paris, Stock, 1993.

SANDOR, MARAI, , *Paix à Ithaque* , titre original: *Béke Ithakában* , roman, traduit du hongrois par Eve Barre, Éd. in fine, Corvina, 1995

MOKEDDEM Malika, *Les hommes qui marchent*, Paris, Ramsay.

MOKEDDEM Malika, *Le siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay, 1992.

MOKEDDEM Malika, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993.

MOKEDDEM Malika, *Des rêves et des assassins*, Paris, Grasset, 1995.

MOKEDDEM Malika, *La transe des insoumis*, Paris, Grasset, 2003.

MOKEDDEM Malika, *Mes hommes*, Paris, Grasset, 2005.

MOKEDDEM Malika , *Je dois tout à ton oubli*, Paris, Grasset, 2008.

MOKEDDEM Malika, *La désirante*, Paris, Grasset, 2011.

TENGOUR, Habib, *Tapapakitau-La poésie-île*, Paris P.J. Oswald, 1976.

OUVRAGES THEORIQUES ET CRITIQUES

ACHOUR-CHAULET, Christiane et REZZOUG, Simone, *Convergences critiques, introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1985.

ACHOUR, Christiane & BEKKAT, Amina, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, Blida éditions du Tell, 2002.

AMOSSY, Ruth, *Les jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux* de Julien Graq, Neuchâtel, Ed. de La Baconnière, 1980.

ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1998.

ATZENHOFFER, Régine, *Ecrire l'amour Kitsch. Approches narratologiques de l'œuvre romanesque de Hedwig Courths-Mahler (1867-1950)*, Berne, Editions scientifiques européennes, 2005.

AUDISIO, Gabriel, *Ulysse ou l'intelligence*, Paris, Gallimard, 1946.

BACHELARD, Gaston, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, 1978.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, Paris, Corti, 1974.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1971.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2004.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, [1975], 1978.

BARBERIS, Pierre, *Le Prince et le marchand*, Paris, Fayard, 1980.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1973.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

- BAUDELAIRE, Charles, *Visions d'Oxford : Le Palimpseste. Les Paradis artificiels : Un mangeur d'opium*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles, *De l'essence du rire*, Paris: R. Kieffer, 1925.
- BACKES, Jean-Louis, *Le Mythe dans les littératures d'Europe*, Paris, Editions du Cerf. Coll. « Cerf Littérature », 2010.
- BEKKAT, Amina Azza, *Regards sur les littératures d'Afrique*, Alger, O.P.U, 2006.
- BERARD, Victor, *Les navigations d'Ulysse*, Paris, Armand Colin, 1971.
- BERNSTEIN, Basil, *Langage et classes sociales*, Paris, PUF, 1990.
- BOLLACK, Jean, *La Grèce de personne, les mots sous le mythe*, Paris, Seuil, 1998.
- BREMOND, Claude, *Concept et Thème. Poétique 64*, Paris, Seuil, 1985.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.
- CALAME, Claude, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La narration symbolique d'une colonie*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- CLANET, Claude, *L'interculturel Introduction aux approches interculturelles en éducation et en sciences humaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- COLONNA, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Sedes, 1999.
- DALBY, Andrew, *Rediscovering Homer. Inside the Origins of the Epic*, London, Norton, 2006.
- DELEUZE, Gille et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Montréal, PUM, 1995.
- DEL LUNGO, Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.
- DE ROUGEMENT, Denis, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon 1956.
- DETIENNE, Marcel, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1992.
- DETIENNE, Marel & VERNANT, Jean-Pierre, *Les Ruses de l'intelligence. La métis des grecs*, Paris Flammarion 1974.
- DOMINO, Maurice, « La réécriture du texte littéraire. Mythe et réécriture », dans Thomas Aron (dir.), *La réécriture du texte littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, pp. 13-41.
- DUGAS, Louis, *La fonction psychologique du rire*, Paris, Félix Alcan, 1902.
- DUJARDIN, Edouard, *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James JOYCE et dans le roman contemporain*, Messein, Paris, 1931, réédité dans, *Les Lauriers sont coupés suivi de Le Monologue intérieur*, éd. Carmen Licari, Roma, 1977.
- DUMEZIL, Georges, *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, 1968.
- DURAND, Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, P.U.F, 1963.

- DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythologie : Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996.
- DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- DURAND, Gilbert, *Le décor mythique de la chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1983.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.
- ECO, Umberto, *Apostille au nom de la rose*, Paris, Grasset, 1988.
- EIGELDINGER, Marc, *Lumières du mythe*, Paris, P.U.F, 1983.
- EIGELDINGER, Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Editions Slatkine, 1987.
- ELIADE, Mircea, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1966.
- ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 2008.
- ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, Gallimard, Paris, 1952.
- ENTANACLAZ, Agathe, *Les Métamorphoses d'Ulysse. Réécritures de l'Odyssée*, Paris, Flammarion, 2003.
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.
- FELMAN, Shoshane, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1987.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, seuil, 1982.
- GENOVA, Pamela Antonia, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, Indiana, West Lafayette, Purdue University Press, 1995.
- GASPARINI, Phillipe, *Est-il je ?*, Paris, Seuil, 1981.
- GLISSANT, Edouard, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.
- GLISSANT, Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, Paris, éd. J.Duculot, Gembloux, 1985.
- GODENSTEIN, Jean-Pierre, *Entrées en littérature*, Paris, Hachette, 1990.
- GOT, Olivier, *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle*, Paris, Ellipses, 1998.
- GRINBERG, Léon et Rebeca, *Psychanalyse du migrant et de l'exilé*, traduit de l'espagnol par Mireille Nday BA avec la collaboration de Yvelle et Claude LEGRAND, Lyon, Censure Ed, 1986.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

- HAMON, Philippe *Le personnel du roman. Le système des personnage dans les Rougon – Maquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983.
- HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- HEIDMANN, Ute, *Poétique comparée des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Lausanne, Payot, 2003.
- HOEK, Léo Huib, *La Marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine, « Mythologies héritées et Mythologies modernes : La légende des siècles de Victor Hugo », in Jean-Pierre AYGON, Corinne BONNET & Cristina HUET-BRICHARD, Marie-Catherine, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, 2001.
- HUSTON, Nancy & SEBBAR, Leila, *Lettres parisiennes : Autopsie de l'exil*, Paris, J'ai lu, 1986.
- JOUANNO, Corinne, *Ulysse. Odyssée d'un personnage d'Homère à Joyce*, Paris, Ellipses, 2013
- JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, SEDES, 1997.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiothiké, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978.
- LAFON, Michel. *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990.
- LEVI-STRAUSS, Claude, « *La structure des mythes* ». *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Mythologies 1 : Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *L'Origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968.
- MAALOUF, Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.
- MACHEREY, Pierre, *Le Prince et le marchand*, Paris, Fayard, 1980, p.114
- MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, La Découverte, 1981.
- MAINGUENEAU, Daniel, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette Université, 1986.
- MARTINE, Mathieu- Job, , « Renaissance de la tragédie : *Le Chien d'Ulysse de Salim Bachi* », in *L'entredire francophone*, textes réunis et présentés par Martine Mathieu-Job, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004.
- MOES, Etienne, *Le courage chez les grecs, d'Homère à Aristote*, Bruxelles, Ouzia, 1995
- MITTERRAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF 1980.

- MONNEYRON, Frédéric et THOMAS, Joël. *Mythes et littérature*. Coll. « Que sais-je? », N°3645. Paris, P.U.F, 2002.
- NORTHROP, Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*. Trad. de l'anglais par Cl. Malamoud. Coll. « Poétique ». Paris, Seuil, 1984.
- OLLAGNIER, Miguet- Marie, *Mythanalyses*. Paris: Les Belles Lettres Coll. « Annales littéraires de l'Université de Besançon », 1992.
- NOACCO, *La Mythodologie de l'Antiquité à la Modernité*, Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.
- PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris : Nathan, 2002.
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p.123
- REUTER, Yves, « Le système des personnages dans le roman à suspens », in Yves Reuter (Dir), *Le roman policier et ses personnages*, Paris, Coll « L'imaginaire du texte » P.U.V, 1989.
- ROUSSET, Jean, *Le mythe de Don Juan*. Paris, Armand Collin, Uprisme, 1978.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966.
- SEMUJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- SIGANOS, André, « Définitions du mythe », *Questions de mythocritique, Dictionnaire*, Danièle Chauvin et al, Paris, Imago, 2005
- SKRIPKE, Saul, *La logique des noms propres*, Paris, Ed de Minuit, 1980.
- SIROIS, Antoine, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, Triptyque 1992.
- STANFORD, Wiliam Bedel, *The Ulysse Theme*, Dallas, Spring Publications, 1992.
- STORA, Benjamin, *La guerre invisible. Algérie, années 90*, Paris, Presses des sciences Po, 2001
- SOLLERS, Phillipe, *Théories d'ensemble*, Paris, coll. Tel Quel, Seuil, 1968.
- SOUILLER, Didier (Dir), *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997.
- TADIE, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, Tel, 1994.
- TODOROV, Tzvetant, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- VALERY, Paul, *Petites lettres sur le mythe*, in *Œuvre Tome 1*, Paris, Gallimard Pléiade, 1957,
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et Société en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1974.

- VANBERGEN, Pierre, *Pourquoi le roman ?*, Paris, Fernand Nathan, 1974, p.183
- VANONCINI, André, *Le Roman policier*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.
- YOURCENAR, Marguerite, *Théâtre II*, Paris Gallimard, 1971.
- Yves REUTER, *Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, Paris, 1991.

OUVRAGES CRITIQUES DE LA LITTÉRATURE ALGÉRIENNE

- ATTOUCHE, Sid Larbi, *Paroles de femmes, 21 clefs pour comprendre la littérature féminine en Algérie*, Alger, ENAG, 2001.
- BURSTCHER – BECHTER, Beate & MERTZ- BAUMGARTNER Brigit (dir), *Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- BONN Charles, KHADDA, Nadjat & Medarhri-Allaoui ABDELLAH (Dir), *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, EDICEF, 1996.
- BONN, Charles & BOUALIT, Farida (dir) *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- CHIKHI, Beida (dir), *Destinées voyageuses : La Patrie, la France, le Monde*, PUPS, 2006.
- DEJEUX, Jean, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994.
- DEJEUX, Jean, *Littérature maghrébine de langue française*, Québec Sherbrooke, Naaman, 1980.
- MOKHTARI, Rachid, *Le nouveau souffle du roman algérien*, Alger, Chihab, 2006.
- MOKHTARI, Rachid, *La graphie de l'horreur. Essai sur la littérature algérienne 1990/2000*, Chihab, 2003.
- NOIRAY, Jacques, *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Paris, Belin, 1996.

REVUES ET ARTICLES

- ATTOUCHE, Kheira, « Je suis un produit purement algérien », in *Horizon* 14 novembre 2006.
- ALI-BENALI, Zineb « La littérature africaine au XIX siècle: Sortir du post-colonial Colloque international. Université de Tamanrasset. 09/05/2007.
- BACKES, Jean-Louis, « De la fable au mythe », in *Le Mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel*, éd. Yves Chevrel et Camille Dumoulié, Paris, PUF, 2000, pp. 43-55.

- BACHELARD, Gaston, Introduction pour Paul Diel, in *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, 1975.
- BARTHES, Roland, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », in *Sémiotique narrative et textuelle*, Claude Chabrol (dir), Paris, Larousse, 1974, pp. 29-54.
- BEHAR, Henri, « Réécriture comme poétique ou le même et l'autre », in *Romanic Review*, vol. LXXII, N° 1, 1981, pp. 51-65
- CUSSET, Christophe, « La réécriture : une notion problématique », in *La Muse dans la Bibliothèque, Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, Paris, CNRS Éditions, 1999, pp. 7-23.
- DAHOU, Foudil, « Conscience épistémologique du littéraire : le mythe infléchi », in *Synergies Algérie*, N° 3, 2008, pp. 115-122
- DEREMETZ, Alain, « Petite histoire des définitions du mythe: un concept ou un nom? », in *Mythe et création*, éd. Pierre Cazier, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994, pp. 15-32.
- DESCHODT, Eric, « Algérie, terre blessée », in *Lire*, septembre 1999.
- DJEMAI, Abdelkader, « Il arrive que l'engagement s'impose brutalement », in *La Quinzaine littéraire*, du 1^{er} mars 1997.
- DJEBAR, Assia, « Territoire des langues : entretien », in *Littérature*, n° 101, février 1996.
- DOUIN, Jean Luc, « Yasmina Khadra lève une part de son mystère », in *Le Monde*, 10 septembre 1999.
- DUCHET, Claude Duchet, « La fille abandonnée et la bête humaine, éléments de titrologie romanesque », in *Littérature*, N°12, décembre 1973, pp. 49-73
- DUMONT, Pierre, « Diversité linguistique et culturelle », Colloque Diversité culturelle et linguistique : Quelle normes pour le français ? septembre 2001, in <http://JUAJ:eprints.aidenligne-francais-universite.auf.org/577/1/normes-francais-2001-09.pdf>
- DURAND, Gilbert, « Pas à pas la mythocritique », in *Imaginaire et Littérature II. Recherches Francophones*, Univ. de Nice-Sophia Antipolois, 1998, pp.17-33.
- GAZIER, Michèle, « La haine au village », in *Télérama, Algérie 46: Nouvelles écritures*, 23 septembre 1998.
- GENETTE, Gérard, « Cent ans de critique littéraire », in *Le Magazine Littéraire*, N°192 Février 1983.
- HAMON, Philipe, « Le savoir dans le texte », In : *Revue des sciences humaines*, 1975, N°4, pp. 489-499.

- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- HANAFI, Ahmed, « La littérature moderne algérienne de langue française & Entretien avec Maïssa Bey, Salim Bachi et Boualem Sansal », in *Etudes francophones*, N°22, 2009.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », in *Poétique*, N° 27, 1976, pp. 257-281.
- LACARRIERE, Jacques, « Le chemin vers Ithaque », in *Le magazine littéraire*, N°427, janvier, 2004.
- LETOUBLON, François, « Nostalgie », in *Itinéraires d'écritures. Peuples méditerranéens* janvier-mars, N°30, 1985.
- LUSEBRINK, Hans Jürgen, « Domination culturelle et paroles résistantes. De la dimension conflictuelle dans la communication interculturelle. », in *Littérature et dialogue interculturel*. Ed. Françoise Tétu de Labsade. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval, 1997, pp.19-32.
- MILESI, Laurent, « Inter-textualités: enjeux et perspectives », In *texte (s) et Intertexte(s)*, sous la direction d'Eric Le Calvez et Marie-Claude Canova-Green, Amsterdam, Rodopi, 1997, pp. 7-34.
- MITTERAND, Henri, « Les titres des romans de Guy des Cars », in *Sociocritique*, Nathan Université, 1979, pp. 89-97
- MOLHO, Maurice, « *Le Personnage en question* », S.E.L. IVe COLLOQUE, Travaux de l'Université de Toulouse, 1984, pp.85-92.
- MOREL, Jacques, « Réécritures », *Cahier de littérature du XVII^e siècle*, Dossier Lecture-Réécriture, N° 10, janvier 1988, pp. 175-179
- NAHLOVSKY, Anne-Marie, « Le mythe d'une renaissance ou la renaissance d'un mythe, *N'zid* de Malika Mokeddem », in, *Destinées voyageuses. La Patrie, la France, le Monde*, Paris,, Presses universitaires de la Sorbonne, 2006, p. 99-131.
- NICOLE, Eugène, « L'onomastique littéraire », in *Poétique*, N°54, avril 1983.
- NORTHROP, Frye, « Littérature et mythe », in *Poétique*, N°8, 1971, pp. 489-503.
- OMAN, Hind, « J'ai le droit de dire ce que je pense », In : *L'expression* du 15 novembre 2006.
- ORIOI-BOYER, Claudette, « La réécriture » dans Claudette Oriol-Boyer (dir.), *La réécriture*, Actes de l'Université d'été, Cerisy-la-Salle, 22 au 27 août 1988, Grenoble, CEDITEL, 1990, pp. 9-52
- REDOUANE, Rabia, « Substrat algérien dans *N'zid* de Malika Mokeddem », in, *Francophonie* N°12, pp.149-163

REDOUANE, Nadjib, BENYOUN- SZMIDT, Yvette, ELBAZ, Robert (dir), « A la rencontre de Malika Mokeddem », in : *Malika Mokeddem*, Paris, L'Harmattan, coll, Autour des écrivains maghrébins, pp.17-39.

RENARD, Pierrette, « Exil et écriture », in : *Bulletin Bpi*, novembre/décembre 2001, N°0 : « Dossier d'encre et d'exil », Paris : Centre Pompidou, p. 3-4

RICARDOU, Jean, « Pour une théorie de la réécriture », in *Poétique*, N° 77, 1989, pp. 3-15

RIFATERRE, Michael, «La trace de l'intertexte», In *La Pensée*, Octobre1980, N°215, pp.4-18

RIFATERRE, Michael, «L'intertexte inconnu », in *Littérature* N° 41, février 1981, pp.4-7.

ROUSSEAU, Christine, « Aller au commencement du malentendu », in *Le Monde* septembre 2006.

SALMON, Christian, *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007. Cité par, Slimane Ait Sidhoum, « La propagande par le récit », in *El Watan*, 27 mars 2008.

SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in *Littérature* N° 55, octobre 1984, pp. 113 -115

SIROIS, Antoine, « La mythocritique: sa pertinence en littérature québécoise ». In *Critique et littérature québécoise. Critique de la littérature/littérature de la critique*, (dir) d' HAYWARD, Annette et de WHITFIELD, Agnès, Montréal: Triptyque, 1992, pp.349-359.

In *Algérie Littérature / Action*, n° 22-23, juin-septembre 1998.

VADE, Yves, « Du cristal à l'image-mythe », in *Mythe et Création*, Pierre Cazier (dir), Lille: Presses Universitaires de Lille, 1994, pp. 67-81.

VERNANT, Jean-Pierre, « Le Mythe au réfléchi », in *Le Temps de la réflexion*, N°1, Paris, 1980, pp. 5-21.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Mytho-phorie : Formes et transformations du mythe, in *Religiologiques*, N°10, octobre 1994, pp.49-70.

SOURCES INTERNET

ACHOUR, Christiane-Chaulet, « Présence des mythes dans la littérature contemporaine, les mythes contre les fissures de Babel : une autre circulation de la communication humaine », in, www.u-ergy.fr/img/doc

CLICHE, Mira, « La guerre des mots », in www.lelibraire.org/article.asp

MONTERRAT, Jufresa, « Loredana MANCINI, *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Bologna, Il Mulino, 2005, 296 p. », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne],

25 | 2007, mis en ligne le 03 octobre 2007, consulté le 03 janvier 2014. URL : <http://clio.revues.org/5122>

Homère, l'Odyssée, in, <http://philo-lettres.fr/grec/odysee.htm>, consulté le 20 juin 2011.

BENACHOUR, Nedjma, « Constantine en textes », in www.interfrancophonies.org/Benacour_08pdf. Consulté le 16 juin 2011.

CALAME, Claude « Illusion de la mythologie », in *Nouveaux actes sémiotiques*, N° 12, 1990 [en ligne], Pulim, Université de Limoge. URL : < <http://epublications.unilim.fr/revues/as/60> >, consulté le 18-5-2008.

HALEM, Yolande Aline, « La Méditerranée, espace transculturel, dans N'Zid de Malika Mokeddem », in <http://www.peuplesmonde.com/spip.php?article16> (article écrit 22 décembre 2003)

Cliche, Mira, « Laguerre des mots », in www.lelibraire.org/article.asp ? le 22/ 08/2007 à 23h42 mn.

JUFRESA, Montserrat, « *Loredanna Mancini, Il rovinoso incanto, stories di sirene antiche*, Bologna, Il Mulino », 2005, 296p, in <http://clio.revues.org/document5211.html>. le 22/08/2008 à 15h55mn.

www.geocities.com/polarnoir/total_polar2005.htm. le 04/02/2008 à 23h21mn.

DICTIONNAIRES § ENCYCLOPEDIES

BEKKAT, Amina Azza (dir), Dictionnaire des écrivains algériens de langue française 1990-2010, Alger, Chihab, 2014.

BRUNEL, Pierre, Dictionnaire des mythes littéraires, Paris, Editions du Rocher, 1988.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robbert Laffont, Paris, 1995.

Encyclopedia universalis, 2001.

GARDES-TAMINE, Joëlle & HUBERT, Marie – Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.

Le Robert Dictionnaire pratique de la langue française France Loisirs, Paris, 2002.

PHILIBERT, Myriam, Dictionnaire des mythologies, Paris, Maxi-Livres.

SCHMIDT, Joël, Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, Paris, Larousse, 1991

THESES § MEMOIRES

BELAGOUAG, Zoubida, « Le roman algérien actuel. Rupture ou continuité ? Écriture et diversité littéraires. » Thèse de doctorat, sous la direction de Charles Bonn, Université Mentouri de Constantine, 2003. Tome I.

BURTSCHER, Beate Bechter, « Entre affirmation et critique, le développement du roman policier algérien d'expression française ». Thèse de doctorat, sous la direction des professeurs Guy Dugas et Robert Jouanny. Univ. Paris Sorbonne, 1998.

GRIFFON, Anne, « Romans noirs et romans roses dans l'Algérie d'après 1989 ». Mémoire de DEA, sous la direction de Jacques Chevrier et Guy Dugas. Univ. Paris Sorbonne, 2000.

GUINOT, Anne, « Odysée au centre de la mémoire. Etude sur la réécriture de l'Odysée dans Le Chien d'Ulysse de Salim Bachi », Master 2 recherche Langue et littérature françaises, sous la direction de Charles Bonn et de Pascale Brillet. Université Lumière Lyon II. Septembre 2006.

PAPAKYRIACOU, Irini, « Le sujet de la deuxième odysée dans la poésie néo-hellénique du XXe siècle », thèse de doctorat, sous la direction de Henri Tonnet, Université Paris IV-Sorbonne soutenue le 14 décembre 2007.

SCHYNS, Désirée Victorine Léonie, « Une écharde dans la gorge. L'évolution de la mémoire littéraire de la guerre d'Algérie (1954-1962) dans la fiction algérienne francophone (1958-2003) ». Thèse de Doctorat, sous la direction du Pr I.M. Van der Poel. Université d'Amsterdam, 2007.

SLIMANI, Smail L'écriture autobiographique chez Yasmina Khadra : Un acte de résilience ». Mémoire de Magister. Sous la direction du Dr Khadraoui Said, Université El Hadj Lakhdar- Batna, 2006.

ANNEXES

Sommaire de *L'Odyssee*

PREMIERE PARTIE : TELEMACHIE (CHANTS I-IV)

CHANT I

Assemblée des dieux : à la demande d'Athéna, Zeus accepte qu'Ulysse rentre enfin dans sa patrie. Prenant l'apparence de Mentès, hôte d'Ulysse, Athéna se rend à Ithaque pour inciter Télémaque à se mettre en quête de son père.

CHANT II

Télémaque convoque une assemblée à Ithaque, et se plaint au peuple de l'attitude des prétendants qui briguent la main de sa mère Pénélope, et dévorent ses biens. Télémaque s'embarque pour Pylos, afin d'interroger le vieux Nestor, compagnon de guerre d'Ulysse, sur le sort de son père.

CHANT III

Séjour de Télémaque à Pylos. Nestor lui raconte le retour des guerriers grecs, après la prise de Troie. Il avoue ne pas savoir ce qu'Ulysse est devenu.

Départ de Télémaque pour Sparte, en compagnie de Pisistrate, Fils de Nestor pour interroger Ménélas.

CHANT IV

Séjour de Télémaque à Sparte. Hélène et Ménélas lui racontent les exploits accomplis par Ulysse à Troie (ruse du cheval de bois). Ménélas évoque son propre voyage de retour et sa rencontre avec le dieu marin Portée, de qui il a appris la captivité d'Ulysse sur l'île de Calypso. Pendant ce temps, les prétendants préparent une embuscade contre Télémaque pour le tuer à son retour.

DEUXIEME PARTIE : AVENTURES D'ULYSSE (CHANTS V-XII)

CHANT V

Second conseil des dieux, Zeus envoie Hermès auprès de Calypso pour lui donner ordre de laisser partir Ulysse. La déesse cède à contrecœur. Ulysse se construit une embarcation et

quitte l'île de Calypso. Pris dans une terrible tempête, il échappe à la noyade grâce au voile magique que lui remet la déesse Leucothéa. Il échoue nu, sur le rivage de Phéacie.

CHANT VI

Athéna apparaît à Nausica la fille du roi de Phéacie, et lui enjoint d'aller laver son linge près de l'endroit où Ulysse a échoué. Réveillé par les cris des jeunes filles Ulysse implore l'aide de Nausica, qui lui donne vêtements et nourriture et accepte de le conduire à la ville.

CHANT VII

Réception d'Ulysse au palais d'Alcinoos. Interrogé par la reine Arété, il lui décrit son séjour chez Calypso et son naufrage, mais sans dévoiler son identité.

Alcinoos promet à Ulysse de le faire reconduire à Ithaque.

CHANT VIII

Alcinoos donne un banquet en l'honneur de son hôte. Emu d'entendre l'aède Démocodos chanter la guerre de Troie, Ulysse laisse une première fois échapper des larmes.

Lors des jeux sportifs sont organisés par Alcinoos pour distraire son hôte, Ulysse, provoqué par les jeunes Phéaciens, participe au lancer de disque et remporte la victoire.

Présents d'Alcinoos à son hôte. Reprise du banquet. Démocodos arrache de nouveau des larmes à Ulysse, en chantant la prise de Troie. Alcinoos invite son hôte à dévoiler son identité.

RECITS D'ALCINOOS, OU APOLOGUES (CHANTS IX- XII)

CHANT IX

Après avoir révélé son nom, Ulysse commence à raconter ses aventures.

Raid au pays des Cicones.

Escale chez les Lotophages

Episode du Cyclope. Malédiction de Polyphème, qui attire sur Ulysse la colère de son père Poséidon.

CHANT X

Séjour chez Eole (Episode de l'outre des vents)

Escale chez les géants Lestrygons

Séjour chez Circé qui transforme les compagnons d'Ulysse en porcs.

Après avoir délivré ses hommes du maléfice, Ulysse s'attarde un an auprès de la magicienne. Comme, il s'apprête à repartir, Circé s'engage à se rendre au royaume d'Hadès pour consulter le devin Tirésias. Le jeune Elpénor meurt accidentellement au moment du départ.

CHANT XI

Arrivée d'Ulysse à l'entrée des Enfers. Consultation des ombres (*Nekuia*).

Apparition d'Elpénor, qui demande à Ulysse de lui rendre les honneurs funèbres.

Entretien d'Ulysse avec Tirésias (qui lui prédit d'autres épreuves, après son retour à Ithaque)

Rencontre d'Ulysse avec sa mère Anticlée

Catalogue des héroïnes du temps jadis

Alcinoos invite Ulysse à poursuivre son récit.

Suite de la *Nekuia* : rencontre d'Ulysse avec les ombres d'Agamemnon, d'Achille et d'Ajax.

CHANT XII

Retour d'Ulysse à l'île de Circé ; funéraille d'Elpénor ; Circé annonce à Ulysse les dangers qu'il devra encore affronter avant de rentrer à Ithaque.

Passage du navire d'Ulysse auprès des Sirènes.

Scylla dévore six des compagnons d'Ulysse.

Arrivé sur l'île de Thrinacrie, où les compagnons d'Ulysse commettent un sacrilège en consommant les vaches du troupeau du soleil. Celui-ci demande à Zeus de le venger.

Tous les compagnons d'Ulysse périssent noyés dans une tempête.

Ayant échappé à Charybde, Ulysse échoue dans l'île de Calypso

TROISIEME PARTIE :

RETOUR A ITHAQUE ET VENGEANCE D'ULYSSE (CHANTS XIII- XXIV)

CHANT XIII

Ulysse prend congé de ses hôtes Phéaciens. Les hommes d'Alcinoos le dépose endormi sur le rivage d'Ithaque. Athéna apparaît à Ulysse sous les traits d'un jeune berger. S'étant fait reconnaître de lui, elle l'aide à cacher les présents des phéaciens dans la grotte des Nymphes, puis le met en garde contre les dangers qui l'attendent de la part des prétendants, et le métamorphose en vieux mendiants.

CHANT XIV

Sous son apparence de mendiant, Ulysse se rend chez le porcher Eumée, qui lui offre une généreuse hospitalité. Ulysse adresse à Eumée un long récit mensonger.

CHANT XV

Athéna va trouver Télémaque à Sparte, elle l'invite à regagner Ithaque. Eumé raconte son histoire à Ulysse.

Grâce au conseil d'Athéna, Télémaque échappe à l'embuscade des prétendants et revient sain et sauf à Ithaque, en compagnie du devin Théoclymène rencontré en cours de route

CHANT XVI

Télémaque se présente chez Eumé. A l'insu du porcher, Ulysse se fait reconnaître de son fils. Ils dressent un plan d'action pour se venger des prétendants.

Reproches de Pénélope aux prétendants furieux que Télémaque leur ait échappé.

CHANT XVII

Retour de Télémaque au palais. Il raconte son voyage à sa mère.

Eumé accompagne Ulysse-mendiant au palais.

Ulysse se fait insulter par le chevrier Mélantheus. Il est reconnu par son vieux chien Argos.

CHANT XVIII

Altération d'Ulysse avec le mendiant Iros. Ils se battent. Ulysse est vainqueur.

Pénélope se montre aux prétendants, pour leur extorquer des présents, à la grande satisfaction d'Ulysse qui assiste à la scène.

CHANT XIX

Ulysse et Télémaque enlèvent les armes de la grande salle, pour pouvoir plus facilement massacrer les prétendants.

Premier entretien de Pénélope et d'Ulysse, encore déguisé en mendiant : il annonce à la reine le retour prochain de son époux.

La nourrice Euryclée, chargée de baigner les pieds de l'étranger, reconnaît Ulysse à sa cicatrice. Il lui impose le secret.

Pénélope annonce son intention de départager les prétendants en les soumettant à l'épreuve de l'arc.

CHANT XX

Colère d'Ulysse entendant les servantes infidèles rejoindre le lit des prétendants.

Plaintes de Pénélope.

Nouveaux outrages subis par Ulysse de la part des prétendants.

Le devin Théoclymène prédit aux prétendants leur fin prochaine.

CHANT XXI

Epreuve de l'arc. Essais infructueux des prétendants.

Après avoir révélé son identité à Eumé et au bouvier Philoitios, Ulysse demande à participer lui aussi à l'épreuve de l'arc. Pénélope et Télémaque soutiennent sa requête.

Ulysse réussit à tendre l'arc du premier coup.

CHANT XXII

Ulysse révèle son identité aux prétendants et les massacres, aidé par la déesse Athéna.
Il prend les servantes infidèles, supplicie le chevrier Mélantheus, qui l'avait insulté, puis purifie la grande salle.

CHANT XXIII

Pénélope, informée par Euryclée du retour d'Ulysse, hésite à la croire.
Confrontée à Ulysse, elle ne le reconnaît pour époux qu'après avoir obtenu de lui un signe indubitable (le secret du lit d'olivier).
Nuit de retrouvailles. Ulysse raconte ses aventures à Pénélope, et lui révèle les épreuves qu'il devra encore affronter.

CHANT XXIV

Seconde Nékuia (arrivée des âmes des prétendants dans Hadès).
Entretien posthume d'Achille et d'Agamemnon. L'ombre d'Amphimédon leur apprend le massacre des prétendants.
Ulysse va trouver son père Laërte et se fait reconnaître de lui après l'avoir mis à l'épreuve par un récit mensonger.
Révolte des parents des parents des prétendants massacrés. Ulysse et ses proches prennent les armes. Avec l'accord de Zeus, Athéna intervient pour rétablir la concorde à Ithaque.

Annexe 2

**Extraits d'un entretien avec Maïssa BEY, Salim BACHI et Boualem SANSAL.
Contribution adressée à la revue Etudes francophones, Université de Louisiane.**

Etats-Unis.

Ahmed HANIFI, mai 2009.

Ahmed Hanifi : D'une certaine manière Tuez-les tous est une copie de Le chien d'Ulysse. Le premier valant pour l'hécatombe du 11 septembre 2001 aux Etats-Unis, le second pour la terreur qui a prévalu en Algérie durant les années 1990.

Salim Bachi : Oui j'ai dit cela. Mais ce sont deux angles différents. Dans Le chien d'Ulysse je donnais la parole à toute une génération. Dans Tuez-les tous, j'ai donné la parole à l'un des enfants de cette même génération.

Ahmed Hanifi : La stratégie narrative vogue de Cyrtha à Ithaque et jusqu'en Amazonie. Entre Odyssée et Mille et une nuits.

Salim Bachi : Mon imaginaire m'entraîne très loin parfois. Je ne sais pas pourquoi. Il me semble que Les Mille et une nuits est le livre de tous les possibles, de toutes les aventures, de tous les voyages. Il en va de même de L'Odyssée. Je suis donc sous influence de ces textes.

Ahmed Hanifi : Salim Bachi vous dites La Kahéna, plus que Le chien d'Ulysse, a été un travail sur l'Odyssée d'Homère.

Salim Bachi : Oui c'est vrai, et personne ne l'a remarqué jusqu'à présent ! Toute la structure de l'Odyssée est dans La Kahéna, alors qu'elle ne l'est que partiellement dans Le chien d'Ulysse. Le voyage en Amazonie, par exemple, est le voyage au royaume des morts... La narratrice dans La Kahéna est aussi bien Shéhérazade que Calypso. Samira est parfois Circé dans La Kahéna, et Louis Bergagna Ulysse. La Kahéna, la maison à la fois histoire et mémoire, se mue en antre magique où Circé opère toutes les métamorphoses symbolisées par le grand salon aux miroirs... Personne ne l'a vu. C'est mystérieux, non ?

Ahmed Hanifi : Le monologue intérieur est démultiplié comme dans la nouvelle Histoire d'un mort. Une symphonie à plusieurs voix comme dans la tragédie de Compson dans Le bruit et la fureur.

Salim Bachi : Oui, Histoire d'un mort, c'est le calque de Tandis j'agonise. Mais Histoire d'un mort n'est qu'une nouvelle. A un moment j'ai eu le désir d'en faire un roman. Mais

cela revenait à écrire ce qui l'avait déjà été. L'intertextualité à parfois des limites pour un romancier. Je ne crois pas que Pierre Ménéard réécrivait le Quichotte.

Ahmed Hanifi : Vos romans s'interpellent, on retrouve les mêmes personnages dans différents écrits. Les personnages de Les douze contes de minuit entrelacent ceux d'autres romans ou nouvelles : La Kahéna, Tuez-les tous...

Salim Bachi : Oui ce sont mes livres, mes enfants, une grande famille.

Ahmed Hanifi : Dans Le chien d'Ulysse, le personnage principal, Hocine est reconnu par son chien Argos mais pas par ses frères.

Salim Bachi : Les braves gens ne courent pas les rues, pour emprunter un titre d'une nouvelle extraordinaire de Flannery O'Connor. Non, les braves gens ne courent pas les rues...

Ahmed Hanifi : Les titres de vos écrits dissimulent plusieurs sens, plusieurs réalités : La Kahéna pour la reine Berbère, la métaphore de l'Algérie, Le Chien d'Ulysse pour l'Odyssée, L'autoportrait avec Grenade pour l'arme destructrice (notamment), qui éclatera dans Tuez-les tous, un roman écrit en même temps que L'Autoportrait.

Salim Bachi : Les deux livres ont été écrits en même temps et devraient être, idéalement, lus en même temps. Le jour pour Autoportrait et la nuit pour Tuez-les tous, le conscient et l'inconscient...

Extrait d'une Interview avec Salim Bachi réalisé par réalisée par Yassin Temlali
(20/06/2007)

<http://www.babelmed.net/letteratura/236-algeria/2462-salim-bachi-je-suis-un-romancier-pas-un-t-moin.html>

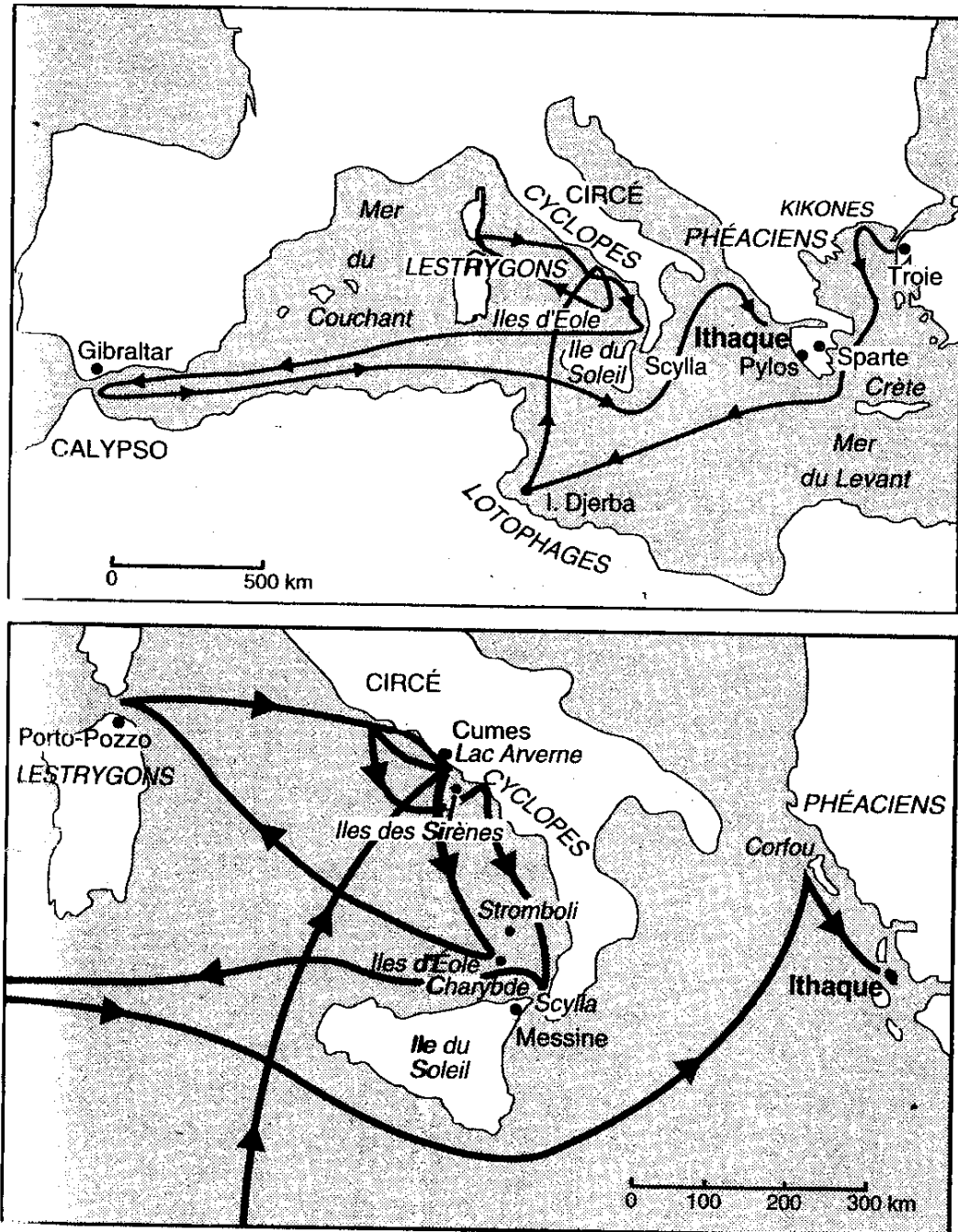
Dans «Le Chien d'Ulysse», vous exploitez les ressources de la littérature mythologique universelle. Quelle est la place du référent mythologique dans votre univers littéraire?

Comme je vous l'ai déjà dit, je voulais travailler comme les artistes de la Renaissance. Je voulais réinventer une perspective romanesque qui manquait à la littérature de témoignage des années 90. Le référent mythologique y tient donc une place essentielle. «L'Odyssée» est le référent premier du «Chien d'Ulysse», puis vient s'y greffer toute l'histoire réelle ou mythique de l'Algérie depuis l'Antiquité. En fait, je voulais détruire le mythe historique d'une Algérie toujours combattante, toujours rebelle. Je voulais montrer que ces mythes nous avaient conduits à de grandes catastrophes (la guerre civile des années 90, rejouée comme une seconde Guerre d'Algérie, avec ses combattants, ses traîtres, ses colons...) et nous empêchaient de vivre notre vie de simples mortels.

Au niveau littéraire, le mythe de «l'Algérie rebelle» semble correspondre à la période de construction d'une identité nationale niée. Il a été remplacé, dans les années 90, par le mythe d'une Algérie profondément «moderne» qui se bat de toutes ses forces contre l'intégrisme. Ce que vous construisez dans votre œuvre, c'est un «contre-mythe» (celui d'une histoire nationale ordinaire) qui reflète un véritable désenchantement...

Je voulais dire la guerre dans toute son horreur, débarrassée de ces histoires de modernité, de nation, ou de renouveau religieux. J'aimerais pouvoir dire que l'histoire de notre nation est ordinaire, banale, malheureusement ce n'est pas le cas. Notre histoire contemporaine comporte tous les symptômes d'une psychose. Ce qui s'est passé pendant les années 90 est une pure folie, il faut enfin en prendre conscience. Notre pays est devenu subitement malade au point de dévorer ses enfants et de compromettre son avenir sur plusieurs

générations. On sortait à peine de la guerre d'Algérie, la première, et on s'engouffre dans une redite, une réplique, mais cette fois sans aide extérieure, comme des grands. On a même inventé des enfants de harkis venus vengés leurs pères, c'est dire la gravité du mal à l'époque. On a recyclé les anciens moudjahids encore en vie dans la lutte anti-terroriste, les pères fondateurs s'acharnant sur les fils rebelles. C'est franchement inédit. J'ai donc cherché à comprendre comment nous en étions arrivés là. La seule explication, à mon sens, c'est la construction d'une histoire falsifiée, depuis les origines, pour servir les intérêts de quelques-uns. Seulement le Golem a fini par échapper à son créateur. On ne joue pas impunément avec la mémoire d'un peuple.



Les voyages d'Ulysse selon V. Bérard.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES

Remerciements	
Sommaire	01
Introduction Générale.....	04
PREMIER CHAPITRE	
FONDEMENTS THEORIQUES ET METHODOLOGIQUES	
Introduction	20
I.1 Concepts opératoires	21
I.1.1 Réécriture et intertextualité : contraste et analogie	21
I.1.2 Mythologie, mythe et littérature	29
I.1.2.1 Autour de la mythologie.....	30
I.1.2.2 Mythes : Quelles définitions ?	33
I.1.2.3 Les fonctions du mythe	36
I.1.2.4 Palingénésie du mythe	39
I.1.2.5 Dyade mythe-littérature	42
I.1.2.5.1 A la recherche du mythe littéraire	42
I.1.2.5.2 La notion du mythe littéraire retrouvée	44
I.1.2.5.3 La notion du mythe littéraire consolidée	45
I.2 Du mythe à sa réécriture : Assises de théories littéraires	47
I.2.1 Exploration de la mythocritique	48
I.2.2 La mythanalyse	52
I.3 Ulysse : d'Homère aux premières imitations	55
I.3.1 Ulysse, personnage dans <i>l'Odyssee</i>	55
I.3.2 Le personnage d'Ulysse chez les auteurs Anciens	58
I.3.3 Ulysse en parangon de perfide	59
I.3.4 Ulysse figure du sage	64
Conclusion	68
DEUXIEME CHAPITRE	
ECLAIRAGE BIBLIOGRAPHIQUE	
Introduction	71
II.1 Le roman algérien contemporain : renouvellement, évolution et dynamique	71
II.1.1 Aspects de la littérature algérienne des années 90	71
II.1.2 Littérature –dite- de l'urgence ou l'urgence d'un engagement	74

II.1.3	La décennie noire en tant que de cas de conscience	78
II.1.4	Prémices d'un renouveau du texte algérien d'expérience française	80
II.1.5	L'après écriture de l'urgence	84
II.2	Yasmina khadra : une écriture qui va de l'immédiat à l'universel	87
II.3	Malika Mokeddem : une écriture du désert et de l'ailleurs	96
II.4	Salim Bachi : une écriture à double filiation littéraire	99
	Conclusion partielle.....	103

TROISIEME CHAPITRE
SOUS LE SIGNE DU CHANT FUNESTE, *LES SIRENES DE BAGDAD*
DE YASMINA KHADRA 107

	Introduction	108
III.1	Les Sirènes de Bagdad, l'Histoire contemporaine au cœur du romanesque	109
III.2	Un paratexte révélateur	116
III.2.1	Un titre Sésame	117
III.2.2	Lecture analytique du titre	118
III.2.3	Le hors texte comme support du texte	122
III.3	Onomastique et images symboliques comme fil conducteur du roman	128
III.3.1	Souleyman : Une paix confisquée	129
III.3.2	Sayed ou le chant du discours trompeur	133
III.3.3	Kadem le chant de l'amour	140
III.3.4	De l'arbre ... au père	144
III.3.5	Mohammed Seen : Plaidoyer pour la raison	149
III.3.6	Safir ou Voyage au bout de l'horreur	152
III.3.7	La lettre "S" : le foyer des opposés	155
III.4	Du mythe à sa réactualisation	156
III.4.1	L'épisode XII de l'Odyssée	157
III.4.2	Le mythe pour témoigner d'une réalité	157
III.4.3	Sayed et Ghany : et si les Sirènes étaient des hommes ?	158
III.4.4	Le jeune Bédouin: nouvelle incarnation d'Ulysse	165
	Conclusion	170

QUATRIEME CHAPITRE
SOUS LE SIGNE DU PERIPLE MARITIME,
***N'ZID* DE MALIKA MOKEDDEM** 172

	Introduction	173
IV.1	<i>N'zid</i> : une odyssée Méditerranéenne	174

IV.1.1	Elément annonceurs d'un mythe latent	174
IV.1.1.1	La quatrième de couverture	174
IV.1.1.2	L'incipit : la mer <i>in medias res</i>	175
IV.1.2	Le tracé du voyage comme générateur du mythe d'Ulysse	180
IV.1.2.1	L'itinéraire d'Ulysse revisité : un mytheme noyau	181
IV.1.2.2	Tableau synoptique des deux voyages	182
IV.1.2.3	Le périple	185
IV.1.2.4	L'allusion dans la réécriture des péripéties	188
IV.1.2.4.1	Les Lotophages, l'oubli et l'intégrisme	189
IV.1.2.4.2	L'île d'Eole ou l'escale algérienne	192
IV.1.2.4.3	Les Sirènes au bout du VHF	193
IV.2	<i>N'zid</i> : une odysée identitaire	197
IV.2.1	Au seuil de <i>N'zid</i> : le détroit identitaire	198
IV.2.1.1	Lecture de l'épigraphe	198
IV.2.1.2	La dédicace d'une appartenance déclarée / avouée	203
IV.2.2	L'écriture d'un malaise identitaire	205
IV.2.2.1	<i>N'zid</i> : un titre carrefour	206
IV.2.2.1.1	Le « <i>N'zid</i> » d'une ambivalence linguistique	209
IV.2.2.1.2	Le « <i>N'zid</i> » d'une identité musicale multiple	210
IV.2.2.2	L'isthme identitaire chez les personnages	211
IV.2.2.2.1	Nora ou l'onomastique mouvante	211
IV.2.2.2.2	L'isthme fatal de Jamil	215
IV.2.2.2.3	L'isthme douloureux de Aïcha et de Zana	216
IV.2.2.2.4	L'isthme de la contingence de Samuel Carson	217
IV.2.2.2.5	L'isthme de Jean Rolland	218
IV.3	La mer : un isthme refuge	219
IV.3.1	La mer « Patrie matrice »	219
IV.3.2	La mer, lieu d'un exil de (re)naissance	221
IV.3.3	Mer versus désert : l'isthme de deux espaces jumeaux	224
IV.3.4	L'imaginaire de l'eau et de la pierre : l'isthme acte final	226
	Conclusion	229

CINQUIEME CHAPITRE		
SOUS LE SIGNE DU RETOUR FATAL, <i>LE CHIEN D'ULYSSE</i> DE SALIM BACHI		230
	Introduction	231
V.1	Au seuil du roman, l'excipit de <i>l'Odyssee</i>	231
V.1.1	« L'affleurement mythique » du titre	231
V.1.2	Articulation titre excipit	233
V.2	Le renversement du mythe d'Ulysse au cœur d'une médiation historique	235
V.2.1	Cyrtha : l'Ithaque et l'Algérie	236
V.2.1.1	Cyrtha : de l'agrammaticalité au mythe	240
V.2.1.2	Cyrtha comme archi-espace	247
V.2.2	Poséidon à l'ombre d'une métaphore filée	253
V.2.3	Le <i>Temps</i> d'un Cyclope	255
V.2.4	Un Achille au commissariat	257
V.2.5	L'Hélène consentante	259
V.2.6	Les Sirènes Bachiennes à la croisée d'une bi-réécriture	263
V.3	La descente aux enfers de l'Histoire	266
V.3.1	De l'Histoire au fil des textes algériens d'expression française	268
V.3.2	L'enfer d'une révolution confisquée	271
V.3.3	L'enfer d'une haute spoliation	273
V.3.4	L'enfer de l'intellectuel persécuté	276
V.3.5	L'enfer du cycle de la violence	278
V.3.6	Ulysse comme matrice mythique pour dire le 29 juin 1992	281
	Conclusion	284
SIXIEME CHAPITRE		
POUR UNE DETERRITORIALISATION DU MYTHE D'ULYSSE DANS LA LITTERATURE		286
ALGERIENNE CONTEMPORAINE		
	Introduction	287
VI. 1	Ulysse, un mythe interculturel	288
VI.1.1	Sous le signe du retour controversé : Ulysse dans sa mouvance interculturelle	288
VI.1.1.1	L'Ulysse dantesque ou itinéraire du retour entravé	291
VI.1.1.2	Retour pour une seconde odyssee	293
VI.1.1.3	Un retour à l'épreuve du temps et de l'exil intérieur	295
VI. 2	Le mythe d'Ulysse entre rencontre culturelle et réappropriation	303
VI.2.1	De la subversion du mythe d'Ulysse	304

VI.2.2	Banalisation du personnage mythique	304
VI.2.3	Espace-temps : du mythique au réel	306
VI.2.4	La modification du scénario mythique : le non retour	309
VI.2.4.1	Le mythe d’Ulysse dans les coulisses du roman	310
VI.2.4.2	Réécriture fragmentaire et retour incertain	312
VI.2.4.3	Réécriture linéaire du tracé du voyage et non retour consenti	315
VI.2.4.4	Réécriture en superposition d’épisodes et retour deuil	317
VI. 3	Ulysse dans le sillage de la littérature maghrébine	319
VI. 4	<i>Période explosive</i> du mythe d’Ulysse	323
VI. 5	<i>Mythotextualité</i> ou subjectivisation du mythe d’Ulysse dans la littérature algérienne contemporaine	325
VI.5.1	Des Sirènes au phénomène de l’endoctrinement	327
VI.5.2	De la figure du métis à la poétique du divers	330
VI.5.3	D’Ulysse à la conscience historique	333
	Conclusion	335
	Conclusion Générale.....	338
	Bibliographie	350
	Annexes.....	364
	Table des matières	375

RESUME

Notre dessein dans la présente étude est d'examiner la destinée/traversée du mythe d'Ulysse dans la littérature algérienne contemporaine chez trois auteurs dont les œuvres, objet de notre étude, ont été publiés dans un intervalle de temps très proche : *Le chien d'Ulysse* de Salim Bachi, et *N'zid* de Malika Mokeddem, en 2001 ; puis *Les Sirènes de Bagdad* de Yasmina Khadra en 2006. Pourquoi des écrivains algériens contemporains font-ils appel au mythe d'Ulysse pour exprimer le présent et l'actuel ? Autour de cette question principale, sont organisés les axes qui sous-tendent notre recherche. A travers le choix de ces trois romans, notre travail cible les schémas mythiques qui y sont à la fois présents et dissimulés par le truchement d'une série de scènes et de motifs. La réécriture du mythe d'Ulysse est ainsi étudiée selon trois axes : le schéma mythique représenté dans chaque roman, aussi bien par des procédés textuels que par l'instance du lecteur ; l'efficacité des mythes révélateurs, à savoir celui du voyage et du retour, celui du périple maritime et celui du chant funeste des Sirènes, en tant que fil conducteur de notre outil d'analyse : la mythocritique et l'exploitation du jeu des allusions travaillés au sein de certains contextes socio-historiques qui seraient à l'origine de la réactivation du mythe d'Ulysse. De cette coprésence du texte d'Homère avec les romans étudiés, l'interculturalité du mythe d'Ulysse s'avère comme mode de réécriture qui fusionne le spécifique et l'universel nous permet d'élucider les réseaux de sens qui découlent en termes de réécritures qui délocalisent puis relocalisent le mythe d'Ulysse dans un contexte contemporain.

Mots clés : mythe – mytheme – mythocritique - intertextualité - réécriture – littérature dite de l'urgence

الملخص

مخططنا في الدراسة المقدمة هو تحليل مصير/ توجه أسطورة أوليس في الأدب الجزائري الحديث فيما يخص موضوع دراستنا عند ثلاثة مؤلفين من خلال أعمالهم المنشورة في فترة زمنية متقاربة : *Le Chien d'Ulysse* : سليم باشي، و *N'zid* : مليكة مقدم في 2001 م، *Les Sirènes de Bagdad* : ياسمين خذرا في 2006م. لماذا تناول الكتاب الجزائريون أسطورة أوليس لشرح الحاضر والواقع؟ حول هذا السؤال المحوري انتظمت الخطوط التي نبني عليها بحثنا. وفق اختيارنا لهذه الروايات الثلاثة يلعب تصورنا للأسطورة التي تظهر وتختفي بواسطة روابط تتألف من سلسلة مشاهد ورموز. ومنه ارتأينا تناول إعادة كتابة أسطورة أوليس من خلال ثلاثة محاور : يقدم موضوع الأسطورة في كل رواية، إما عن طريق عمليات نصية أو من خلال متابعة القارئ. تظهر سلطة الأسطورة من خلال موضوع الرحلة والعودة و كذا موضوع الرحلة البحرية، وتلك الموجودة في (الأغنيات) المرعبة لحواريات البحر. وبإشرافنا الدراسة بأدوات التحليل : نقد الأسطورة، والاشتغال على الرمزية بالاستعانة ببعض السياقات الاجتماعية والتاريخية التي هي أصل إحياء أسطورة أوليس. في هذا التمازج بين نص هوميروس وروايات قيد الدراسة؛ فإن التفاعل الثقافي لأسطورة أوليس الذي يظهر كأسلوب إعادة كتابة يصهر الخصوصية العالمية مما يسمح لنا بتوضيح شبكة المفاهيم التي أنتجت مصطلح إعادة الكتابة الذي نقل وانتقل بأسطورة أوليس في سياق معاصر.

الكلمات المفتاحية : الأسطورة، الأسطوري، انتقادات أسطورية، التناص، إعادة الكتابة، الأدب المسمى الأدب الاستعجالي

ABSTRACT

The study aims to analyse the destiny/crossing of Ulysses myth in Algerian contemporary littérature existing in the works of three authors which have been published in a very close time interval : *Le Chien d'Ulysse*, Salim BACHI, 2001 - *N'zid*, Malika MOKEDDEM, 2001 - *Les Sirènes de Bagdad*, YASMINA KHADRA, 2006. The main inquiry was why did the contemporary Algerian writers tackle the Ulysses' myth to express the present and the updated ? The three axes of the study are based on the previous inquiry..Across the choice of these three novels, this work targets the mythic schemes that are, at the same time, appearing and dissimulated via the intermediary of a series of scenes and symbols. The re-writing of Ulysses' myth is, thus, studied through three axes : The mythic scheme presented in each novel, as well as via textual processes or by the reader's judgement ; the efficiency of the revealing mythemes, namely that of leaving and coming-back, that of the sailing, and that of the baneful siren singing. These latter are considered as the main element on which our analysis is based: the mythocritics and the allusions'game studied amongst some socio-historical contexts that may be the cause of the re-appearing and re-activating of Ulysses' myth. From such a shared presence of Homer's text and the studied novels, Ulysses' myth interculturalité comes out as a mode of re-writing, which combines the specific and the universal, allows us to elucidate the emerging network of meanings in terms of re-writings that permit the travelling of Ulysses' myth in a contemporary context.

Key-words : myth – mythem – mythocritics - intertextuality - re-writing –urgency-named literature