

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

Ministère de L'enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Abou El Kacem Saadallah. Alger 2

Faculté des Langues étrangères
Département de français

Domaine : Lettres et Langues Étrangères
Filière de langue française

Thèse de doctorat LMD

Spécialité : Langue et Littérature Francophone

**L'esthétique du fragmentaire dans la trilogie de Salim
BACHI : *Le chien d'Ulysse, La Kahéna et Les douze contes
de minuit***

Rédigée par :

Mme Leila OULEBSIR

Dirigée par :

Pr. Sabrina FATMI

Composition du jury :

1. Pr. Souad BENALI, Présidente, ----- Université d'Alger 2
2. Pr. Sabrina FATMI, Rapporteuse, ----- Université d'Alger 2
3. Pr. Souhila Ourtirane-Ramdane, examinatrice, ----- Université de Sétif
4. Dr. Belaid Djefel, examinateur, ----- ENS - Bouzaréah
5. Dr. Hacène ARAB, examinateur, ----- Université Alger 2
6. Dr. Assouane Mohamed Karim, examinateur, -----Université Alger 2

Année universitaire : Mars 2022

Dédicaces

À tous les membres de ma famille.

Remerciements

Tous mes remerciements vont à l'endroit de ma directrice de recherche, Madame Fatmi Sabrina dont l'attention, le soutien, la disponibilité, le pragmatisme salubre, les conseils et la patience ont été exceptionnels.

Merci également aux membres du jury pour avoir accepté d'examiner et de juger ce travail.

Merci à tous les membres de ma famille, grands et petits, pour leur amour, leur confiance, leur soutien sans faille, leurs encouragements, leur patience et leur compréhension.

Mes remerciements vont aussi à l'endroit de mes amis, de mes anciens professeurs et de mes collègues de travail.

RESUME

La présente thèse se propose de considérer l'esthétique du fragmentaire dans la trilogie de Salim Bachi, *Le chien d'Ulysse*, *La Kahéna* et *Les douze contes de minuit*, en la confrontant avec les différentes modalités scripturales qu'elle cultive et qu'elle engage. Elle tente ainsi d'examiner les jeux et les enjeux qui régissent le processus d'engendrement et de fonctionnement de cette forme informe et atypique de l'écriture qui se pose, manifestement, tel un objet d'étude incontournable des dispositions artistiques et littéraires contemporaines. Assaut indéfectible contre la frontière, l'écriture fragmentaire s'évertue désespérément, en effet, à saisir la complexité du langage et son impuissance à représenter la réalité en contestant toute forme de clôture, de platitude, de certitude, d'harmonisation et de systématisation. Elle se définit donc davantage, en tant qu'exigence foncière de la créativité, par sa prédisposition à la pluralité, à l'hétérogénéité, à l'émiettement, à l'errance, à la divergence et à l'ouverture que par le dessein restrictif de l'unité et de la totalité. L'enjeu essentiel consiste donc à considérer les stratégies narratives, discursives, stylistiques et génériques ainsi que les particularités thématiques, sémiotiques et lecturales mises en œuvre dans les textes bachilien et qui contribuent, visiblement, à l'intronisation d'une esthétique, voire d'une poétique du fragmentaire.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	9
Approche du fragment (aire) en littérature.....	20
PREMIERE PARTIE	32
Polyphonie narrative, pour une hétérogénéité énonciative.....	32
Détour sur la notion de polyphonie	34
Premier Chapitre.....	38
La dissémination des voix narratives à l’affût d’une hétérogénéité énonciative.....	38
1. Les jeux du « Je » fragmenté dans <i>Le Chien d’Ulysse</i>	41
1.1 La voix du narrateur-personnage Hocine.....	41
1.2 La voix révoltée de Hamid Kaïm.....	46
1.3 La voix du policier Seyf.....	48
1.4 La voix de Mourad.....	50
2. Les J « eux » de l’énonciation dans <i>La Kahéna</i>	53
2.1 Les J « eux » des voix confondues de Schéhérazade et de Hamid Kaïm.....	53
2.2 La voix absente de Hamid Kaïm-père.....	56
3. Les J (eux) énonciatifs dans le recueil : <i>Les douze contes de minuit</i>	58
Conclusion du premier chapitre.....	65
Second chapitre	66
Excentricité typographique : entre jeux d’écriture et pratiques de lecture	66
1. L’éclatement structurel, syntaxique et lexical : un silence éloquent	68
1.1 Les subdivisions capitales et séquentielles.....	68
1.2 Distorsions syntaxiques et blancs typographiques, pour une éloquence des silences narratifs 74	
2. Intrusion fragmentaire du discours métafictionnel/réflexif	80
2.1 Le collage de fragments discursifs hétérogènes	82
2.2 Jeux typographiques et métatextualité	88
Conclusion du second chapitre.....	97
Conclusion de la première partie.....	99

DEUXIEME PARTIE	101
La réflexivité au cœur de la déflagration narrative du récit	101
Premier chapitre	106
La mise en abyme, pour un morcellement narratif au niveau fictionnel	106
Retour sur la mise en abyme	103
1. La réflexion fictionnelle par condensation du sens	108
1.1 La réflexion fictionnelle par condensation du sens dans <i>Le chien d’Ulysse</i>	108
1.1.1 L’exemple du recueil des <i>Nuits</i>	109
1.1.2 L’exemple du Livre des Stations	111
1.2 La réflexion fictionnelle par condensation du sens dans <i>La Kahéna</i>	112
1.2.1 L’exemple du recueil des Nuits	113
1.2.2 L’exemple de l’incipit.....	114
1.3 La réflexion fictionnelle par condensation dans <i>Les douze contes de minuit</i>	115
1.3.1 L’exemple des Mille et une Nuits	115
1.3.2 Le miroir de l’au-delà	116
1.3.3 La lettre, un miroir de l’intolérable.	118
2. La réflexion fictionnelle par amplification du sens.....	119
2.1 Dans <i>Le chien d’Ulysse</i>	120
2.1.1 L’exemple de la journée du 29 Juin 1996	120
2.1.2 Le délire comme mise en abyme onirique	121
2.2 Dans <i>La Kahéna</i>	123
2.2.1 Le journal intime, un miroir amplifié de la vie du fils	123
2.2.2 Réduplication par amplification du sens sous forme de carnets	125
2.3 Dans <i>Les douze contes de minuit</i>	126
2.3.1 Le motif de la métamorphose, miroir de la violence	126
Conclusion du premier chapitre.....	130
Second chapitre	131
La réflexivité fictionnelle à effet de dispersion temporelle.....	131
1. Modalités temporelles de la mise en abyme à valeur prospective.....	126
1.1 Le miroir sombre de l’épouvante et de la désillusion.....	133

1.2	Le miroir du mystère et du trouble mnésique	135
1.3	Le miroir de la violence et du tumulte	137
2.	Modalité temporelle à valeur rétro-prospective	139
2.1	Le voyage imaginaire, miroir de l'errance et de la perte dans <i>Le chien d'Ulysse</i>	139
2.2	Les personnages, miroir de l'imposture et de la spoliation dans <i>La Kahéna</i>	141
2.3	Les personnages, miroir de l'obscurantisme et du chaos dans Les douze contes de minuit 143	
3.	Modalité temporelle à valeur rétrospective	145
3.1	Dans <i>Le chien d'Ulysse</i>	146
3.1.1	Le fléau de la peste, reflet d'un monde agonisant	146
3.1.2	L'espace de la morgue, miroir d'une cité pétrifiée et glaciale	146
3.2	Dans <i>la Kahéna</i>	147
3.2.1	Le miroir rétrospectif de la perte et de l'égarement.....	147
3.3	Dans <i>Les douze contes de minuit</i>	148
3.3.1	Le miroir rétrospectif du déraisonnable et de l'absurde.....	148
	Conclusion du second chapitre.....	151
	Conclusion de la deuxième partie.....	153
	TROISIEME PARTIE.....	155
	Interférences génériques à l'affut du fragmentaire.....	155
	Détour théorique sur la notion de genre littéraire.....	158
	Premier Chapitre.....	163
	L'autofiction, une affabulation fragmentaire de soi	163
1.	La figuration du Moi-écrivain, une affabulation de l'expérience de l'écriture	169
1.1	L'exemple du personnage-narrateur Hamid Kaïm.....	170
1.2	L'exemple du personnage-narrateur Hocine	173
1.3	L'exemple du personnage Mourad	174
1.4	L'exemple du personnage Ali Khan	176
2.	La confrontation avec la mort et le deuil, pour une configuration intime de soi.....	178
2.1	Le cas d'un ami de jeunesse.....	178
2.2	Le cas de la petite sœur	180

2.3	Le cas du Président Boudiaf	181
	Conclusion du premier chapitre.....	183
	Second chapitre	185
	L'intertextualité au fondement de l'hybridation générique.....	185
	Aspects théoriques du concept d'intertextualité.....	188
1.	Le dispositif titulaire : Du paratexte au texte	191
1.1	<i>Le chien d'Ulysse</i> , entre l'épique et le dramatique.....	193
1.1.1	De l'épique : les voyages de Hocine et de ses compagnons	194
1.1.2	Du dramatique, pour une poétique de la représentation théâtrale de l'espace	197
2.	<i>La Kahéna</i> au fondement du mythe et du conte.....	205
2.1	<i>La Kahéna</i> à l'épreuve d'un univers mythico-historique	206
2.2	<i>La Kahéna</i> , espace enchanté du conte et de l'oralité : entre le merveilleux et le fantastique 208	
2.2.1	<i>La Kahéna</i> à l'épreuve de la parole et du merveilleux	209
2.2.2	<i>La Kahéna</i> à l'épreuve du fantastique.....	211
3.	<i>Les douze contes de minuit</i> , une turbulence générique ?.....	215
3.1	Analyse de l'appareil titrologique des douze nouvelles, pour un ancrage socio-historique à tonalité tragique.....	217
3.1.1	Tableau récapitulatif de l'analyse des titres du recueil	218
	Conclusion du second chapitre.....	223
	Conclusion de la troisième partie	225
	CONCLUSION GENERALE	227
	Bibliographie.....	234

INTRODUCTION

« Au moment de commencer, avant même de commencer, en ralentissant, adagio, et même lento, lento, on sait, oui, on sait qu'il faudra toujours recommencer. »

Jacques Derrida¹

« Je ne suis rien, je le sais, mais je compose mon rien avec un petit morceau de tout. »

Victor Hugo, *Le Rhin*²

Approcher l'esthétique du fragmentaire c'est tenter de saisir l'une des formes singulières de la prose narrative qui bouleversent les habitudes scripturales et déplacent les attentes lectorales, en témoignant de la complexité de l'écriture littéraire contemporaine³. Moutlt épreuves et renversements dans les techniques d'engendrement des formes narratives sont souvent venues marquer, en effet, le processus créatif des œuvres au cours de l'évolution de l'histoire littéraire en contribuant, inévitablement, à l'apparition de poétiques inédites du texte. Aussi, diverses productions littéraires, qui s'ouvrent à des pratiques et des mutations créatives constantes, font l'objet de recherches et de reconsidérations critiques en se présentant comme « *des conquêtes intellectuelles les plus marquantes de la modernité*⁴ ». En outre, l'évolution exceptionnelle des événements bouleversants du monde, les multiples conflits planétaires ainsi que la décadence sociale, miroir du chaos et de la violence, donnent forcément naissance à de nouvelles dispositions créatrices dans tous les domaines. Ce phénomène distinctif, qui féconde l'imaginaire des écrivains, se ressent donc autant dans les domaines historiques, culturels, politiques, économiques, scientifiques, philosophiques, idéologiques et

¹ *H.C. pour la vie, c'est-à-dire...*, Edition Galilée, 2002, 144 p.

² *Lettres à un ami*, V. 3, Lettre XXVIII, Hetzel, Paris, 1842, p. 9.

³ Ce qui sépare les orientations de la littérature entre *moderne*, *postmoderne* et *contemporain*, c'est bien une question de « *synchronie (voir les œuvres du passé comme si elles nous étaient contemporaines) et de diachronie (voir, ou tenter de voir, les œuvres comme le public auquel elles étaient destinées)* ». In, Antoine Compagnon, « Littérature française moderne et contemporaine » : histoire, critique, théorie ». Disponible sur https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18488_45.pdf. Consulté le 24/12/2021.

⁴ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, « écriture », 1997, p. 3.

sociologiques, que sur les plans artistiques et littéraires. Il dévoile, de ce fait, une insoumission aux orientations scripturales codifiées¹ en exhortant souvent une écriture décousue, hétérogène, hybride, polymorphe et, par conséquent, fragmentaire. En ce sens, l'apport de la critique est unanime quant aux dispositions littéraires modernes² et postmodernes³, voire contemporaines qui prônent, selon elle, des conceptions et des orientations scripturales complexes et diversifiés :

« (...) autoréflexivité, intertextualité, mélange des genres, carnavalisation, polyphonie, présence de l'hétérogène, impureté des codes, ironie métaphysique, déréalisation, destruction de l'illusion mimétique, indétermination, déconstruction, remise en question de l'Histoire et des grandes utopies émancipatrices, retour de la référentialité et du sujet de l'énonciation (sous une forme fragmentée et avec une subjectivité exacerbée), refus de la scission entre le sujet et l'objet, participation du lecteur au sens de l'œuvre, retour de l'éthique, discours narratif plus « lisible », réactualisation des genres anciens et des contenus du passé, hybridation de la culture savante et de la culture de masse.⁴»

En fragilisant les conventions formelles prétendument admises, l'écriture littéraire et, qui plus est romanesque, devient ainsi le lieu privilégié d'une création foisonnante et propice à de nouvelles formes scripturales. Ces dernières rejoignent donc, entre autres, une esthétique du fragmentaire qui s'ouvre pleinement au lapidaire, à la multiplicité, à l'éclatement et, par conséquent, à de nouvelles possibilités créatrices. Dans un questionnement constant sur la complexité du langage, cette forme informe de l'écriture déstabilise ainsi toute notion de perfection, de « *complétude et [d'] homogénéité formelle*⁵ ». À ce titre, et malgré les réticences et la

¹ La conception du récit littéraire s'est, en effet, longtemps engagé à « *traiter de l'art poétique lui-même et de ses espèces (...) de la manière dont il faut agencer les histoires si l'on souhaite que la composition soit réussie* ». In, Hubert Laizé, *Aristote Poétique*, Études Littéraires, Presses Universitaires De France, Juillet 1999, p. 11.

² Les œuvres modernes rassemblent, selon *Le Dictionnaire du littéraire*, « *plusieurs traits : la rupture par rapport aux traditions ; le thème récurrent de la crise du sens ; l'accent sur le présent, le nouveau et le sujet ; la non-unité de l'unité (...)* ». In, Paul Aron, Dennis Saint-Jacques, Alain Viala, Edition Quadrige, article « Modernités », 2004, Presse universitaire de France, 2002, p. 392.

³ Le postmoderne ne signifie « *pas la fin du modernisme mais un autre rapport avec la modernité.* » In, J.-F. Lyotard, « Réécrire la modernité », *Les cahiers de philosophie*, N°5, 1988, p. 64. Selon M. Gontard, ce terme donne ainsi « *à rêver les formes nouvelles du chaos* ». In, *Écrire la crise, L'Esthétique postmoderne*, Presse universitaire de Rennes, coll. interférence, 2013, p. 134.

⁴ André Lamontagne, « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 3, 1998, p. 63. Disponible sur <https://id.erudit.org/iderudit/501214ar>, consulté le 19/11/2021.

⁵ Ralph Heyndels, *La Pensée fragmentée*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll., 1985, p. 18.

« *gêne technique*¹ » qu'elle suscite, elle se distingue, selon la critique, tant par sa vitalité que par sa valeur esthétique² et poétique³ en se dressant comme l'un des dispositifs textuels fondamentaux de la contemporanéité littéraire :

« (...) c'est [donc] toute une attitude intellectuelle et une vision du monde qui sont récusées, pour avoir posé comme dogme l'absence de faille et l'impossibilité du dysfonctionnement. L'idée de base de l'auteur de fragments confronté à la question du savoir, c'est sans doute que nul n'est habilité à s'arroger le point de vue de la maîtrise absolue et de la totalité, pour la simple raison qu'elle nous est refusée⁴ ».

Partant de ces considérations, diverses productions littéraires, dont celles des écrivains algériens, connaissent des revirements remarquables dans leurs stratégies scripturales⁵ qui ne font nullement exception aux évolutions incessantes de l'écriture littéraire. Ces nouvelles orientations justifient donc une écriture de plus en plus atypique et consciente d'elle-même en véhiculant souvent l'esprit d'un monde en perpétuel effervescence dont elle ne peut se défaire. Dans cette optique, l'écriture de Salim Bachì semble ainsi s'inscrire dans la mouvance de ces nouvelles acceptions littéraires où les jeux constants de la subversion et de la déconstruction participent, forcément, à l'éclatement et au dysfonctionnement du récit. Nous avons, en effet, pu remarquer que la singularité de cette forme scripturale, qui attise le désir, le doute et

¹ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Essai sur Jean de La Bruyère, Fata Morgana, 1986. 88 p. Dans cet ouvrage, Pascal Quignard présente, en effet, une biographie fragmentaire de l'auteur des *Caractères*, en associant une réflexion judicieuse sur la notion du fragment.

² Le terme esthétique ou « *aisthesis* », désigne en générale « *la branche de la philosophie qui traite de l'art* », telle que l'éthique traite de « *la philosophie de la morale* ». In, *Esthétique et Poétique*, Textes réunis et présentés par Gérard Genette, Ed. Du Seuil, 1992, p. 39.

³ Le terme « *poïétique* », du grec *poïein*, s'inscrit à l'origine d'une théorie de la « *création verbale* », dans le sillage d'Aristote qui énonçait déjà « *une théorie générale de l'art poétique* » dont les deux genres essentiels sont l'épopée et la tragédie. Elle sera toutefois revisitée au cours de l'histoire littéraire, mais c'est aux formalistes russes que revient le mérite d'avoir mis en avant « *la littérarité des œuvres, c'est-à-dire les procédés par lesquels elles relèvent de l'art et d'un fonctionnement esthétique du langage* ». In, O. Ducrot et J.M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 2002, p. 196.

⁴ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux, op., cit.*, pp. 129-130.

⁵ Conférer, entre autres, Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française : vers un espace de communication littéraire décolonisé ?* Paris, L'Harmattan, 1985 ; Jean Déjeux, *La Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, P.U.F, 1992 ; Robert Elbaz, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996.

la curiosité du lecteur, se distingue autant dans l'ensemble du corpus, *Le Chien d'Ulysse*¹, *La Kahéna*² et *Les douze contes de minuit*³, que dans la quasi-totalité de son œuvre en saisissant ainsi ouvertement notre problématique ; d'où le choix du sujet de notre thèse.

Motivations et spécification de l'objet de recherche

Notre intérêt est donc porté sur cette configuration scripturale déstructurée qui caractérise fréquemment les œuvres contemporaines et, qui plus est, celle de l'auteur en question. Le titre de notre thèse, « **L'esthétique du fragmentaire dans la trilogie de Salim Bachi : *Le chien d'Ulysse, la Kahéna et Les douze contes de minuit*** », préfigure ainsi l'examen des modalités formelles de l'écriture fragmentaire qui contamine, visiblement, les récits de notre corpus en exhortant des dispositions narratives distinctives et saisissantes. La prolifération de divers procédés divergents, qui dynamitent le récit et le tissu textuel, génère, en effet, une tension palpable entre ordre et désordre, continuité et discontinuité, cohérence et incohérence en ébranlant tant l'écriture que la lecture. Cependant, animée par la représentation d'une réalité écrasante et absurde, les récits de S. Bachi, qui dénoncent un univers sociale et historique éminemment décadent et tragique, se dressent ainsi tels des fragments récurrents « *de l'événement continu et ouvert de l'existence*⁴», au sens de M. Bakhtine. À cet effet, Ricard Ripoll affirme que « *De François Rabelais à Pascal Quignard, la littérature (...) est d'une logique implacable : dès qu'il y a conflit, le fragmentaire pointe et souligne la rupture*⁵» et le désordre. L'écriture bachilienne semble donc composer avec un monde opprimé, corrompu et défailant en s'attachant à la puissance

¹ Salim Bachi, éditions Gallimard, 2001, 272 p.

² *Ibid.*, 2003, Prix Tropiques, 2003, 306 p.

³ *Ibid.*, 2006, 190 p.

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp.71-72

⁵« Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire », 2009, p.12. Disponible sur <https://pdfcoffee.com/lecriture-fragmentaire-pdf-free.html>, consulté le 17/ 03/ 2021.

du mot, de la parole, ainsi qu'à l'enchantement des envolées lyriques¹. Elle exhorte, par ailleurs, une orientation explicite et intentionnelle vers une esthétique du fragmentaire, à travers divers procédés scripturaux qui fondent sa particularité ; citons, entre autres, la manifestation d'une polyphonie du texte, aux jeux énonciatifs et aux roueries graphiques remarquables ; la prééminence de la réflexivité narrative et des jeux de miroir saisissants ainsi que l'expression d'une interférence générique et intertextuelle foisonnante. Aussi, remet-t-elle souvent en question, à travers des incohérences narratives, discursives, structurelles et génériques, l'idée même de vérité et d'absolue en découvrant, tel un moteur actif de la création, « *la preuve, du moins la trace d'une faille*²», du manque et de l'indétermination :

« [Elle] renonce tout bonnement à raconter une histoire au sens plein du terme et n'hésite pas, par contre à raconter des histoires. (...) nous ne retrouvons pas le cours "naturel" du récit auquel nous sommes habitués. L'évolution d'un destin individuel n'intéresse plus le romancier. C'est désormais le destin du livre lui-même qui captive son attention. De là découle la quasi impossibilité du lecteur à reconstituer la trame "logique" du récit, plus simplement de résumer la fiction ³».

Pratique subversive et signifiante, cette forme scripturale se pose donc autant comme un mouvement de l'inconstance et de l'incertitude qu'une volonté de ne plus garantir l'achèvement et l'unité⁴. Elle s'affranchit aisément ainsi « *de la tyrannie de l'Œuvre et résiste à la pression de l'Un et de la Totalité, repensant de façon dynamique le rapport entre la partie et le tout, le détail et l'ensemble*⁵». Qu'en est-il, dès lors, de l'auteur et du corpus de notre choix ?

¹ L'auteur reconnaît, d'ailleurs, qu'il n'a pu trouver le salut qu'à travers la littérature : « (...) *c'était les années 70, dans un pays assez triste.* » confirme-t-il. In, *Le temps des écrivains*, France Culture, Interview de Salim Bachi et Marie-Hélène Lafon, avec Christophe Ono-dit-Biot, 10 novembre 2018.

² Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, op. cit., p. 61.

³ Jean-Pierre Goldenstein, « Le roman en procès », dans *Lire le roman*, Bruxelles, Paris, Edition De Boeck/Duculot, 1980, p. 14.

⁴ Friedrich Nietzsche exprime également cette volonté de l'infini, du multiple et du fragmentaire en ces termes « *il me semble important qu'on se débarrasse du Tout, de l'Unité, ... il faut émettre l'univers, perdre le respect du Tout* ». In, Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p.229.

⁵ *Dictionnaire universel des littératures*, entrée « fragment », 1994, p. 1239-1242.

Pour revenir à l'auteur d'un point de vue biographique, Salim Bachi est un écrivain algérien de renom¹, reconnu et apprécié dans le milieu littéraire pour la singularité et la valeur littéraire de son écriture. Il vit le jour en 1971 à Alger et passe sa plus tendre enfance à Annaba, une grande ville située dans l'Est algérien. Son itinéraire scolaire² le mène jusqu'à l'université, mais le déclenchement d'une violente guerre civile³ et d'une insécurité générale en Algérie le poussent à quitter le pays vers la fin des années quatre-vingt-dix. Ce n'est donc qu'en 1996 qu'il s'installe définitivement en France où il entame (1997) des études en Lettres Françaises. En tant que journaliste, il se livre ainsi à l'exercice de l'écriture en publiant plusieurs articles, poèmes et nouvelles pour se consacrer finalement, à partir des années 2000, à l'écriture romanesque avec son premier roman *Le chien d'Ulysse*. Souvent censuré dans son propre pays, l'auteur compte pourtant en son actif plusieurs publications⁴ et de nombreux Prix littéraires⁵. Ses différents ouvrages, dont le retentissement est considérable tant dans le milieu de la critique que chez le lecteur, arborent d'ailleurs une écriture complexe et enchevêtrée en multipliant les aventures, les histoires, les intrigues et les stratégies narratives. Les textes de notre corpus, où fiction et réalité se

¹ Couronnés par de nombreux prix littéraires, traduits en plusieurs langues, les ouvrages de Salim Bachi font souvent l'objet d'une attention médiatique et d'une reconnaissance académique remarquable. Son souffle littéraire émane, selon lui, de différents auteurs contemporains et non des moindres ; citons entre autres : Kateb Yacine Rachid Mimouni, Driss Chraïbi, Tahar Ben Jelloun, mais aussi de James Joys, Faulkner, Flaubert, Joseph Conrad.

² L'auteur décrit son parcours en ces termes : « *J'ai fait toutes mes études dans le système éducatif algérien, hormis la période du collège dans un établissement français, mais mon lycée et l'université étaient algériens* ». In, El Watan, Salim Bachi. Écrivain, sur, <https://www.elwatan.com/archives/arts-et-lettres-archives/salim-bachi-ecrivain-07-06-2007>, consulté le 22/04/2021.

³ La guerre civile est une période sombre qui a bouleversé l'Algérie dans les années quatre-vingt-dix. Cet événement historique, qui a duré plus d'une dizaine d'années, trouve toutefois ses origines à partir des émeutes d'octobre 1988.

⁴ *Le Chien d'Ulysse*, Paris, Gallimard, 2001 ; *La Kahéna*, Paris, Gallimard, 2003 ; *Autoportrait avec Grenade*, (récit), éd. Du Rocher 2005 ; *Tuez-les tous*, Paris, Gallimard, 2006 ; *Les Douze Contes de minuit*, (recueil de nouvelles), Paris, Gallimard, 2006 ; *Le Silence de Mahomet*, Paris, Gallimard, 2008 ; *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, Paris, Gallimard, 2010 ; *Moi, Khaled Kelkal*, Paris, Grasset, 2012 ; *Le Dernier été d'un jeune homme*, Paris, Flammarion, 2013 ; *Le Consul*, Paris, Gallimard, 2014 ; *Dieu, Allah, moi et les autres* (récit), Paris, Gallimard, 2017 ; *Un jeune homme en colère*, Paris, Gallimard, 2018 ; *L'exil d'Ovide* (essai), Paris, Jean-Claude Lattes, 2018 ; *La peau des nuits cubaines*, Paris, Gallimard, 2021, 160 p.

⁵ Parmi ces derniers : le Prix Goncourt (2001) du premier roman, pour *Le Chien d'Ulysse*, Prix de la Vocation, Bourse de la découverte Prince Pierre de Monaco (2001) ; Prix Tropiques (2004) pour son roman *La Kahéna* ; le Prix Renaudot Poche (2018) pour *Dieu, Allah, moi et les autres*.

combinent et se confrontent habilement, s'ouvrent donc, de concert, sur l'espace référentiel de la ville de Cyrtha, qui se présente tel un chaînon sémiotique irréfutable, en exhibant des propensions tant historiques, politiques que mythiques. Ils abordent souvent, en effet, certains événements conflictuels et tragiques en présentant une analyse cruelle et acerbe de la société algérienne. L'auteur s'attelle, par ailleurs, à concilier, par le truchement d'un effritement narratif manifeste et d'une forte alliance sémantique, un nombre important de correspondances en termes de structure textuelle, de style et de thèmes.

Ainsi se justifie le choix porté sur le sujet de notre thèse, l'auteur et le corpus qui n'est donc nullement une perspective inopinée ou hasardeuse. Il fait preuve, en effet, d'une réflexion profonde suite à de maintes lectures qui ont abouti à la prise en compte d'un triple constat : la popularité incontestable de l'auteur Salim Bachi, tant chez le lecteur que dans le milieu critique et littéraire ; le regain d'intérêt que connaissent les notions de fragment et du fragmentaire dans tous les domaines et, qui plus est, dans la création artistique et littéraire ; enfin, l'épanouissement indéniable et constant de la littérature algérienne d'expression française. En outre, poussée par une curiosité intellectuelle irrésistible, nous avons jugé utile de donner suite à une recherche antérieure basée sur le deuxième roman du même auteur, *La Kahéna*. En effet, cette présente étude a pris forme suite à la réalisation de notre Mémoire de Master (2013) sous le titre : « *La Kahéna de Salim Bachi : un récit spéculaire ?* ». Le but initial de ce travail a été d'examiner la notion de mise en abyme, que L. Dällenbach développe dans son ouvrage « *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*¹ », comme une dynamique irréfutable du récit bachilien. Nous avons pu déceler, de ce fait, que ce dernier arbore clairement, à travers des stratégies réflexives, représentatives de la typologie de la mise en abyme, une dimension spéculaire qui dévoile un aspect autoréflexif, circulaire et tautologique du texte. Ceci dit, et dans le même sillage, nous avons voulu approfondir, un tant soit peu, l'univers formel de l'écriture de cet écrivain en examinant l'aspect fragmentaire du récit dans un corpus plus élargi. Notons, toutefois, que si les recherches sur la pratique du fragment ou du

¹ Paris, Éditions du Seuil, 1977.

fragmentaire en littérature sont assez prospères, le travail que nous proposons d'entreprendre n'a, semble-t-il, nullement été abordé à travers les ouvrages de S. Bachi ; ce qui revient à dire que le choix du sujet et du corpus à l'étude se justifie amplement. Autant dire que nous sommes amenés à analyser l'esthétique du fragmentaire à la lumière d'un corpus plus ou moins actuel, alors que le fragment trouve ses origines très loin dans l'histoire littéraire.

Problématique et hypothèses de recherche

Au-delà de la considération d'une forme scripturale décousue et émiettée, ce travail voudrait donc examiner les différentes dispositions et combinaisons narratives qui permettent l'intronisation d'une esthétique du fragmentaire au sein de notre corpus. Nos interrogations se focalisent donc, essentiellement, sur les modalités et les stratégies d'engendrement et de fonctionnement de cette forme d'écriture qui se hisse souvent aux considérations scripturales du paysage littéraire contemporain. Nous nous demandons, dès lors, de quelle manière la fragmentation s'articule-t-elle, fonctionne-t-elle, s'affirme-t-elle et s'actualise-t-elle dans les récits du corpus ? Autrement dit, quels sont les jeux, les enjeux et les fonctions qui la caractérisent et la définissent dans l'économie du texte ? Nous sommes donc appelés à considérer, au cours de l'analyse, les différentes représentations de cette forme scripturale, souvent revisitée et renouvelée au cours de l'histoire littéraire, en la confrontant avec les procédés narratifs, discursifs, stylistiques et génériques qu'elle engage, cultive et développe ; à détecter les paramètres sémantiques et sémiotiques¹ qui la sous-tendent et contribuent, de surcroît, tant au jaillissement des effets de sens qu'au retentissement des effets de lecture.

À cet égard, les hypothèses suivantes nous permettront d'avancer certains éléments de réponse afin de mener à bien ce travail de recherche ; elles stipulent, en

¹ La sémiotique littéraire relève d'une orientation interrogative sur le mouvement de la signifiante dégagée par l'activité scripturale et lectoriale. Loin de soutenir une simple et unique interprétation des textes, elle se concentre donc tant sur les sens profonds du récit que « *sur les modes d'adhésion, de croyance ou de participation qu'induit la lecture des textes* ». In, Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan HER, 2000, p. 252.

effet, que le fragmentaire, qui contamine l'économie des récits du corpus, se dresse visiblement comme une esthétique inhérente à l'écriture de S. Bachi en altérant son homogénéité et sa stabilité ; qu'en luttant sciemment contre toute forme de totalité, d'univocité et de clôture, cette forme informe du récit ne se limite nullement à un simple aspect de discontinuité ou de brièveté¹ ; elle relèverait plutôt d'une exigence formelle en se posant tel un outil créatif et une substance vivante qui ordonne une expérience fascinante du langage, en attestant de son incapacité à contenir la réalité et la vérité absolue. Intentionnelle, l'écriture fragmentaire contribuerait, dès lors à la profusion d'un champ sémiotique et sémantique remarquable et fécond qui implique étroitement le lecteur dans le processus interprétatif et créatif de l'œuvre.

La confirmation ou l'infirmité de ces hypothèses nous mèneront donc à distinguer l'un des aspects fondamentaux de l'écriture bachilienne qui se pose, visiblement, comme un champ scriptural foisonnant à explorer, à déchiffrer et à redécouvrir. Pour ce faire, nous serons donc amenés à étudier, principalement, certains dispositifs qui relèvent de la narratologie, de la stylistique, mais aussi du caractère générique des textes et qui pourraient ainsi nous aider à déterminer et à définir cette forme d'écriture. Nous tenterons de scruter, également, les combinaisons formelles, thématiques et sémiotiques qui attestent et jouent, vraisemblablement, en faveur du fragmentaire. L'enjeu fondamental de notre travail consiste ainsi à observer la manifestation et la dynamique de la notion du fragmentaire, à l'œuvre dans les textes de Bachi, afin de mettre en valeur les orientations, les spécificités et les dominantes de cette forme singulière et saisissante de l'écriture.

¹ Le fragmentaire ne consiste donc pas à déterminer uniquement un genre d'écriture en fragments autonomes, brefs ou aphoristiques, tels que pourraient l'être, entre autres, *Les Caractères* de La Bruyère (1687) ; les *Petits poèmes en prose* ou *Le Spleen de Paris* de Baudelaire (1869), ou encore *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes (1977).

Les grandes articulations de la recherche

Les différentes articulations de notre travail vont donc se déployer en trois grandes étapes, sachant que chacune d'entre elles sera départagée en deux grands chapitres. La première partie, intitulée « *La Polyphonie narrative, pour une hétérogénéité énonciative* », tend à considérer la présence d'une polyphonie du texte comme un procédé dialogique insécable de l'écriture fragmentaire. Elle semble, en effet, contaminer généreusement, par l'entremise d'une hétérogénéité énonciative, la structure interne des récits en découvrant une atomisation remarquable du statut du narrateur. La présente partie sera donc départagée en deux grands chapitres intitulés respectivement : « *La dissémination des voix narratives à l'affut d'une hétérogénéité énonciative* » et L'« *Excentricité typographique : entre jeux d'écriture et pratiques de lecture* ». L'analyse nous permettra ainsi de justifier une disposition discursive complexe qui révèle, par le biais de diverses expressions de la subjectivité¹, la propagation des voix narratives en faisant valoir une représentation polyphonique prospère dans les récits du corpus.

Nous nous attacherons dans la deuxième partie, intitulée « *La réflexivité au cœur de la déflagration narrative du récit* », à considérer les différentes modalités de la réflexivité qui se manifeste, visiblement, par l'entremise du procédé de la mise en abyme en multipliant, considérablement, les miroirs fictionnels au niveau de l'énoncé. Cette partie est, de ce fait, départagée en deux chapitres intitulés respectivement : « *La mise en abyme, pour un morcellement narratif au niveau fictionnel* » et « *La réflexivité fictionnelle à effet de dispersion temporelle* ». À ce niveau, l'objectif est de considérer les différentes stratégies réflexives qui ordonnent un agencement fécond du fragmentaire au sein du récit, en accentuant la circularité, la démesure et la dispersion temporelle. L'analyse nous permettra ainsi de mettre en évidence le caractère tautologique et autoréférentiel du texte qui contribue, par le biais des jeux

¹ Intrinsèque à toute forme de prise de parole, la subjectivité littéraire désigne donc toute forme d'investissement du texte par une conscience donnée. Elle se pose ainsi comme « *le surgissement dans l'énoncé d'un sujet d'énonciation, [et] l'insertion du locuteur au sein de sa parole* ». In, Catherine Kerbrat-Orecchioni *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p.34.

de miroir qui « *se réfléchiraient sans fin*¹», au désordre et à l'éclatement du récit romanesque.

La dernière partie intitulée « *Interférences génériques à l'affut du fragmentaire* » consiste, par ailleurs, à étudier les différentes interactions génériques qui participent à la mise en place d'une interférence manifeste des genres littéraires. L'analyse nous permettra de démontrer que ce procédé narratif brouille souvent les taxinomies génériques préconçues, en contribuant à l'émiettement du récit. Cette partie sera donc subdivisée en deux chapitres principaux intitulés, pour le premier, « *L'autofiction : une affabulation fragmentaire de soi* » où nous aborderons la notion littéraire d'autofiction ; un genre intimiste qui exhorte la fictionnalisation du vécu personnel de l'auteur ; et, pour le second, « *L'intertextualité, au fondement de l'hybridation générique* », où nous nous pencherons essentiellement, à travers une analyse paratextuelle, sur l'appareil titrologique des ouvrages du corpus afin de considérer les divers jeux intertextuels à l'œuvre dans le récit. Ce travail nous permettra de dévoiler, dès lors, les représentations génériques tant épiques, dramatiques, tragiques que mythiques, ainsi que l'univers du conte merveilleux et fantastique. Nous verrons donc que, en divulguant un dialogisme constant avec le patrimoine littéraire universel, les divers jeux intertextuels participent à la profusion de modèles génériques qui favorisent l'hybridation et fragmentaire.

Scindée en trois parties majeures, notre recherche appellera donc l'alliance de différents dispositifs théoriques et concepts littéraires fondamentaux qui nous permettrons d'étayer nos propos, tels que : la polyphonie narrative, la réflexivité, l'interférence et/ou l'hybridité des genres littéraires. Une telle approche servira ainsi à saisir les différentes modalités scripturales et les stratégies narratives, discursives, stylistiques et sémiotiques qui participent à l'intronisation d'une esthétique du fragmentaire dans la trilogie² de Bachi. Notons que, au-delà d'une simple dimension

¹ Pierre Garrigues, *op.cit.*, p. 96.

² Notre corpus forme, en effet, une véritable trilogie romanesque de par sa structure, la configuration de son espace diégétique et la construction de sa trame narrative. L'auteur affirme ainsi que « *Cette trilogie sur Cyrtha doit être lue comme un récit mythique sur l'Algérie* ». In, Bulletin of Francophone Postcolonial Studies, Interview de Salim Bachi, 4.1, 2013, p. 7. Disponible sur [file:///C:/Users/lilao/Downloads/Interview with Salim Bachi Myth Modernis%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/lilao/Downloads/Interview%20with%20Salim%20Bachi%20Myth%20Modernis%20(1).pdf), consulté, le 28/07/2019

discontinue ou aphoristique¹, nous nous focaliserons, essentiellement, sur certains procédés pertinents de la manifestation du fragmentaire qui ordonnent souvent des tensions complexes dans l'économie des textes. Fortement assujettie à des débats prospères et permanents, ce procédé narratif sera donc saisi comme un objet d'étude indéfectible et une réalité littéraire incontournable face auxquels le lecteur est prestement confronté. C'est dans ce foisonnement d'idées, à la lumière de cette écriture irrégulière et atypique que nous souhaitons donc mener notre travail de recherche. Mais alors que désigne-t-on par l'écriture fragmentaire ?

Approche du fragment (aire) en littérature

« L'écriture fragmentaire serait le risque même. Elle ne renvoie pas à une théorie, elle ne donne pas lieu à une pratique qui serait définie par l'interruption. Interrompue, elle se poursuit. S'interrogeant, elle ne s'arrose pas la question, mais la suspend (sans la maintenir) en non-réponse. »

Maurice Blanchot²

Avant d'entamer notre analyse, un bref aperçu sur la genèse, l'étymologie, l'évolution ainsi que les différentes tentatives de théorisation de la notion du fragment et du fragmentaire en littérature, va nous aider à éclairer certains aspects de ce procédé scriptural qui oscille souvent « *entre le dénigrement et l'apologie*³ ». Notre objectif n'est nullement d'élaborer une classification ou un inventaire de l'ensemble des études qui ont abordé cette notion, mais de tenter de considérer certains travaux fondamentaux qui l'érigent et l'entourent. Notons que, si cette forme singulière de l'écriture a connu son apogée dans le champ de la production littéraire moderne, elle trouve toutefois ses repères très loin dans l'histoire littéraire ; les premiers écrits furent certainement construits sous forme de bribes et de fragments épars. Hostile à toute tentative de systématisation, cette notion est, en effet, perceptible dans plusieurs

¹ L'aphorisme, qui vient du grec « *aphorismos* » ou « *orizein* », est une forme d'écriture brève qui désigne des fragments textuels détachés ou détachables du récit. Il est donc, au sens de Maurice Blanchot, « *la puissance qui borne, qui enferme. Forme qui est en forme d'horizon, son propre horizon* ». In, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 228.

² *L'Écriture du désastre*, Ed. Gallimard, Paris, 1980, p. 98.

³ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, op. cit., p. 09.

domaines¹ où elle se confronte à une diversité terminologique et à des envers définitionnels vacillants et confus. Les termes tels que « *reste* », « *parcelle* », « *extrait* », « *morceau, débris, éclat, fraction, lambeau*² » sont, pour ainsi dire, fournis comme des synonymes du fragment, sachant que l'évolution de ses formes a connu des mutations considérables au cours de l'histoire littéraire. En désignant souvent la fracture, la déchirure ou la rupture, le fragment est, de ce point de vue, souvent associé aux mots blessure, violence, ruine ou chaos. Dérivé du latin « *fragmen, frango ou frangere* », qui désigne le « *morceau d'une chose qui a été brisée en éclats*³ », il renvoie donc aussitôt à l'effacement des clôtures et des frontières ; à une forme quelconque d'une chose détruite, éparpillée, détachée, ou encore à un extrait d'un « *Tout* » ou d'une unité « *Totale* » ; il fonctionnerait, dès lors, « *comme métonymie, de la partie vers le tout*⁴ ». Aussi, depuis les fragments antiques présocratiques, qui visaient des débris de textes involontaires ou des « *restes, cités par des auteurs postérieurs, d'ouvrages continus*⁵ », les recherches attestent néanmoins de la présence de différentes autres orientations qui caractérisent cette notion et qui peuvent renvoyer souvent : à un ouvrage dénaturée, détérioré ou perdu qui adhère à un « *Tout* » ou à un ensemble défini dont il ne reste que des débris épars ; à une œuvre inachevée ou abandonnée pour faute d'inaptitude ou pour des raisons inattendues ; et enfin, à un écrit fragmentaire délibérément conçu dont la complétude est incertaine et qui vise, ou pas, l'unité ou la totalité. Le fragmentaire se dresse donc à travers trois dispositions principales : soit en tant que résultat du passage du temps sur la matière, soit en tant qu'une forme de carence ou encore en tant que forme scripturale intentionnelle et délibérée. Il demeure toutefois une série de termes qui semblent définir des textes génériquement comparables et qui constituent des désignations plus globales de cette écriture. Dans son *Essai sur Les Formes brèves*⁶, Alain Montandon insiste sur les

¹ La problématique du fragment et du fragmentaire s'impose, en effet, dans des domaines multiples tels que la littérature, la peinture, la sculpture, la musique, la linguistique, la critique littéraire, la sociologie, l'anthropologie, l'Histoire, la psychanalyse.

² *Dictionnaire de la langue française*, lexis, Paris, Larousse, 1994.

³ Émile Littré, « Fragment », dans *Le Nouveau petit Littré*, Paris, Éditions Garnier, 2009, p. 869.

⁴ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, op. cit., p. 2.

⁵ Encyclopédie Agora, disponible sur <http://agora.qc.ca/dossiers/Fragment>, consulté le 06/09/2016.

⁶ Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Hachette, 1992, 192 p.

superpositions et les relations existantes entre différentes acceptions du fragment ; il mentionne donc à titre d'exemple :

« l'adage, l'anecdote, l'aperçu, l'aphorisme, l'apophtegme, l'axiome, l'énigme, l'emblème, l'épigramme, l'épigraphe, l'esquisse, l'essai, l'exergue, l'histoire drôle, l'impromptu, la thèse, l'improvisation, l'instantané, l'oracle, la bribe, la charade, la citation, la dédicace, la définition, la devinette, la devise, la "gnômè", la maxime, la pensée, la parabole, la préface, la proposition, la réflexion, la remarque, la sentence, la similitude, le théorème, la "xénie", le « mot », le cas, le "conchetto", le conseil, les criaileries, le dicton, le fragment, le madrigal, le monodistique, le mot d'esprit, le portrait, le précepte, le proverbe, le slogan, le trait, la pointe, le Witz, et ajoutons un "et coetera" (...)»¹.

Pour ne se focaliser que sur l'exemple de l'aphorisme², Alain Montandon le désigne comme la « *miniature d'une totalité* », qu'il compare à un Haïku ou à une sentence, de par sa clôture et sa rigidité. Au sens large du terme, le fragment se manifeste donc « *par sa discontinuité ainsi que par le mélange et la variété des objets qu'il est alors possible de traiter*³ ». Nous devons retenir, toutefois, que toutes les formes du fragment et de la fragmentation ne se ressemblent pas et ne se rejoignent pas nécessairement. Ce sont, d'ailleurs, les réflexions du Romantisme allemand⁴ à la fin du XVIIIe et début du XIXe siècle, et particulièrement celles de l'école ou du cercle d'*Iéna* (1798 à 1806), qui ont bouleversé la vision limitative sur le fragment. Elles ont, en effet, relevé les différentes mutations, de cette notion, qui l'orientent vers son troisième aspect en la désignant tel un acte conscient et déterminé, propre à plusieurs écrivains⁵. Notons toutefois que, les différentes études centrées sur ce concept, et qui coïncident avec l'avènement du postmodernisme littéraire, ont entraîné un certain déplacement de cette problématique. Revisité, étayé et valorisé, cette forme scripturale est ainsi perçue par

¹ *Ibid.*, p. 5.

² Philippe Moret rapporte que certains écrivains « *ne se privent pas de recourir [à ce] terme pour qualifier leur propre pratique, de Vauvenargues à Cioran, Perros ou Jourdan, en passant par Joubert, Lichtenberg, Valéry, etc.* ». In, *Tradition et modernité de l'aphorisme*. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal, Genève, Droz, 1997, p. 201.

³ *Le Dictionnaire du littéraire*, article « Fragment », *op. cit.*, p. 248.

⁴ Mouvement littéraire propre à l'Allemagne, connu sous le nom de « *romantisme d'Iéna* », et qui ne se différencie pas totalement de l'idéalisme des Lumières. Parmi ces pionniers, citons entre autres : Friedrich Von Schlegel, Novalis et Schleiermacher, Lichtenberg, Heidelberg, Goethe et Nietzsche.

⁵ La réflexion sur cette forme scripturale nous renvoie, d'ailleurs, à ses pionniers qui développent, chacun à sa manière, une conception du fragmentaire propre à son écriture ; citons entre autres : Héraclite, La Bruyère, B. Pascal, F. Schlegel, Novalis, La Rochefoucauld, Spinoza, Kant, Hegel ou Bergson, R. Barthes, Deleuze et Guattari, H. Michaux, Cioran, M. Blanchot, J. Gracq, G. Perec, P. Quignard, ainsi que les écrivains du mouvement surréalistes.

F.S. Anastopoulos, comme un enjeu fondamental des constellations esthétiques modernes et contemporaines :

« La vogue que connaît l'écriture fragmentaire depuis deux décennies n'est pas sans rappeler la ferveur avec laquelle cette dernière, aphoristique ou épistolaire, fut cultivée dès le XVII^e siècle en France et dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle en Allemagne. Il faut voir dans ce nouveau « désir » de fragments un symptôme multiple ¹».

La recrudescence de l'intérêt que connaît cette pratique n'atténue pas, toutefois, la confusion et la résistance du fragment face à une fixation théorique définitive, et notamment en littérature ; une résistance qui montre en effet « *la complexité et la richesse de l'esthétique du fragmentaire et l'importance des questions épistémologiques qu'elle soulève.*²». Il s'avère, par ailleurs, que la forme complexe de cette écriture relève, inévitablement, de la manifestation patente d'une crise « *qui déborde le littéraire et touche aussi des domaines comme la morale, la politique, le religieux, l'art.*³», voir la culture et l'identité. Formellement attestée depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle, avec les productions littéraires des écrivains comme Baudelaire ou Mallarmé, la problématique du fragmentaire représente donc une lutte incessante à l'encontre de l'Unité et de la Totalité⁴. Suite aux fractures et aux mutations complexes de certains aspects de la vie, elle concrétiserait ainsi le reflet d'une crise ontologique et existentielle en révélant, de ce fait, diverses manières de percevoir et de concevoir le monde :

« (...) il est impossible d'écrire comme si rien ne s'était passé, de faire comme si l'horreur absolue n'avait pas contaminé l'homme dans ce qu'il a de plus intime, le langage. Plus généralement, l'inadéquation entre le langage et la « réalité » devient le thème de la pensée. Il y a quelque chose de têtue, de résistant, d'inhumain, d'absurde, qu'aucune phrase, aucun discours ne peut circonvenir ⁵».

¹ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, op. cit., p. 1.

² *Le Dictionnaire du littéraire*, article « Fragment », op. cit., p. 248.

³ *Ibid.*

⁴ Elle s'étend, d'ailleurs, au XX^e siècle avec les romanciers contemporains, représentatifs de cette forme d'écriture dont, entre autres, C. Simon, S. Beckett, J.M.G. Le Clézio, G. Perec.

⁵ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, pp. 10-11.

L'importance portée au fragmentaire s'élève donc contre la longue tradition de l'écriture rationnelle, passive et linéaire en « *favorisant la multiplication des pistes de lecture au détriment de l'homogénéité du propos.*¹ ». Il pose donc la question de la déconstruction et de l'éclatement en répondant à une volonté de liberté et d'ouverture dans ses modalités de manifestations : « *Il faut convenir que notre époque est profondément marquée, aussi bien dans les « médias », qu'en art, que, plus généralement au sein même de la société, par un processus de fragmentation.*² », confirme P. Garrigues. Et il ajoute plus loin :

« Disons cependant que la pensée contemporaine est une méditation de cet innommable : vide, chute, neutre, silence... Certes, cette pensée de la fragmentation et du fragment n'est pas une création ex nihilo : il suffit d'évoquer Héraclite, Pascal, La Bruyère, Chamfort, Nietzsche ... Mais elle provoquait alors une insatisfaction, une angoisse dues à la peur du vide et du silence, à la nostalgie de la totalité. Or, depuis le XIXe siècle notamment, il se produit une remise en cause radicale de cette notion de totalité, et à travers elle, de l'art, de la beauté, de l'harmonie. Critique de la raison qui sépare l'homme de lui-même, la nature de la civilisation, au nom d'une prétention à l'organisation universelle des sociétés ; de cette même raison qui produit l'irrationnel de la violence et de la barbarie. Critique des théories systématiques expliquant le monde au nom d'une vérité. Critique des esthétiques imposant des normes aussitôt périmées. Critique, fondamentale, d'un langage devenu insignifiant³ ».

À cet égard, et dans le but d'éclaircir tous les aspects susceptibles de faire ressortir la difficulté d'une définition unifiée et définitive du fragment, Françoise Susini-Anastopoulos met en œuvre un questionnement multiple sur l'écriture fragmentaire et ses différents enjeux. Elle vise, en effet, à montrer une volonté incessante d'évolution de cette dernière, « *Même dans le cas de séquence textuelles parfaitement achevées, tel le fameux " hérisson " de F. Schlegel*⁴ ». Elle suppose, d'ailleurs, que le « *regain d'intérêt pour tout ce qui est fragmentaire, fragmental, fragmentiste, voire fractal est sans doute imputable aux hantises de notre société confrontée à l'éclatement et à la dispersion*⁵ ». Ce procédé scriptural installe donc, selon elle, une confusion évidente qui concrétise l'empreinte d'une triple crise :

¹ *Le Dictionnaire du littéraire*, article « Fragment », *op. cit.*, p. 249.

² *Poétiques du fragment*, *op. cit.*, p. 10.

³ *Ibid.*

⁴ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, *op. cit.*, pp. 51- 52.

⁵ *Ibid.*, p. 1.

« (...) crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin crise de la généricité, qui a permis au fragment de se présenter, en s'écrivant en marge de la littérature ou tangentiellement par rapport à elle, comme une alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels, jusqu'à s'imposer comme la matrice même du Genre¹ ».

En esquissant une piste réfléchie et judicieuse de la « *version aphoristique de la fragmentation textuelle*² », l'auteure suppose, par ailleurs, que ce mot « *persiste à dénoncer la coupure, la séparation, pour ne pas dire la blessure ou l'opération qui fait d'un fragment ce qu'il est*³ ». Elle désigne ainsi le fragmentaire comme un lieu d'ouverture, de déconstruction, de conflit et de tensions, qui, entre négativité et créativité, récuse l'hégémonie de la régularité, de l'authenticité et de la continuité.

« [C'est donc] un espace conflictuel un lieu de tensions et de champs de force, où s'affrontent et se combinent courants négatifs de déconstruction et pratiques d'ouverture et de redéfinitions, confirmant ainsi son statut général d'écriture d'intersection, tant au niveau esthétique et générique que logique et gnoséologique⁴ ».

La fragmentation constitue donc, à son sens, une forme esthétique prolifique qui gouverne le texte et son intelligibilité en s'affirmant clairement comme « *un exemple éminent de valorisation sémantique de la forme qui, telle une sorte d'emblème, peut faire sens à elle seule, indépendamment des énoncés dont elle est porteuse*⁵ ».

Pierre Garrigues développe, par ailleurs, une théorie du fragment qui s'interroge, en valorisant la « *réflexion sur l'homme et le monde*⁶ », sur sa nécessité formelle, métaphysique, spirituelle ou simplement intellectuelle. Il estime ainsi que cette stratégie d'écriture se pose et s'érige souvent en une poétique du texte en se posant comme une condition et un principe éthique, puisqu'elle récuse toute forme de systématisation et d'authenticité. Il souligne ainsi que sa force et sa particularité résident, essentiellement, dans son caractère paradoxal, qui nourrit une relation étroite entre deux dimensions divergentes au sein d'un texte : le fragment et la poétique :

¹ *Ibid.*, p. 2.

² *Ibid.*, p. 5.

³ *Ibid.*, p. 2.

⁴ *Ibid.*, p. 258.

⁵ *Ibid.*

⁶ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, op. cit., p. 79.

« N’y a-t-il pas un paradoxe à parler de poétique du fragment ? Selon l’usage courant, ce terme suggère en effet le résultat d’un morcellement subi, que ce soit par un texte, une pierre ou quelque élément naturel. Or le mot de poétique implique l’idée de faire, de créer, de construire. Quel peut donc être le sens d’une telle association de mots ? Comment créer ce qui, théoriquement, devrait être subi ? Et pour quelle raison ? Il y a un paradoxe plus grand encore à produire de la violence au nom de l’art, si l’on considère que, traditionnellement, l’art, la culture recherchent une harmonie, une unité où l’homme puisse se retrouver. Le fragment suppose la violence (...).¹».

Ce caractère antithétique du fragmentaire allie ainsi tant l’exaltation poétique et créative du texte, en tant qu’élément de cohérence en soi, que son caractère impur, démesuré et informe. D’un point de vue générique, ce critique estime, de surcroît, qu’en se démarquant de la notion de genre, l’écriture fragmentaire les met tous en œuvre afin d’éviter le piège de l’authenticité. Il permet ainsi de tester le vertige de l’illimité qui laisse « *parler le désastre*²», en ouvrant un dialogue incessant entre l’œuvre et le lecteur. Ne pouvant s’aligner à l’intérieur d’un seul genre, cette écriture informe se révèle ainsi, au sens de F. S-Anastopoulos, comme un « *genre de l’absence de genre*³», en drainant, de la sorte, diverses possibilités créatrices. Lieu privilégié de l’écriture littéraire, le fragmentaire ne constitue donc plus « *le signe exclusif d’une négativité ou d’une absence : le refus du discours systématique devient une quête du transcendantal au cœur de l’immanent, la langue, dont la limitation ne semble plus vécue comme une faute*⁴». De ce point de vue, Roland Barthes suppose, par ailleurs, que le texte idéal réside dans sa pluralité, sa polyvocalité, mais aussi dans son aspect décousu et fragmentaire. Cette forme d’écriture se conçoit, selon lui, tel un dispositif scriptural problématique qui, « *ayant pour mesure l’infini du langage*⁵», déborde sur l’infini des sens possibles :

« Loin de se limiter à une visée référentielle, elle utilise en effet, toutes les possibilités de l’objet verbal afin de s’ouvrir au pluriel du sens. Il est donc impossible de concevoir l’œuvre littéraire comme une structure close. Il est plus juste de la définir comme le point de croisement de plusieurs complexes signifiants dont l’interprétation produit la multiplicité des sens ⁶».

¹ *Ibid.*, p.9.

² *Ibid.*, p. 180.

³ *L’Écriture fragmentaire, op. cit.*, pp. 49-50.

⁴ Novalis, in *Poétiques du fragment* de Pierre Garrigues, *op.cit.*, p. 93

⁵ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 11.

⁶ *La littérature selon Roland Barthes*, éd. Minuit, Paris, 1986, p. 37.

En mobilisant des mesures et des formes diverses et indéfinissables qui « *se profilent à perte de vue*¹», l'écriture fragmentaire se distingue donc, selon lui, par le refus imposant d'une totalité contrefaite et illusoire. En s'évertuant à signifier, « *à trouver, à écrire des débuts, (...) à multiplier ce plaisir*²», elle se confronte souvent, cependant, au risque de la limite, de la chute, de l'exhaustivité ou encore de la « *clausule rhétorique*³». Par ailleurs, Pascal Quignard, qui collabore aux débats animés sur ce procédé scriptural, critique de front la frénésie du fragment et/ou du fragmentaire qu'il développe chez Jean de La Bruyère⁴. Septique et fasciné à la fois par cette « *forme si commode, si paresseuse, si accourcie, si tape-à-l'œil*⁵», il la désigne, en effet, comme un trouble ou une gêne technique souvent nourrie par les incertitudes et les paradoxes. En soulignant, son essor dans la littérature contemporaine, Quignard suppose toutefois que, malgré l'aspect ruiniforme, « *haillonneux* » et « *dépressif* » de cette écriture, « *l'effet de discontinu s'est substitué à l'effet de liaison*⁶ » et de cohésion. Dans le même sillage, U. Eco suppose, du reste, que « *toute œuvre d'art, alors même qu'elle est une forme achevée et close dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est ouverte au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons, sans que son irréductibilité soit altérée*⁷».

Maurice Blanchot aborde, également, la question du fragmentaire comme étant une exigence, une décision ou encore une pratique qui traduit, en cherchant à transcender le « *Tout* » sans l'écarter, un mode de pensée dispersé et imparfait. Il se demande ainsi ce que pourrait bien représenter cette forme d'écriture où l'usage du fragment n'est que l'une des diverses caractéristiques de cette dernière. Blanchot atteste, d'ailleurs, que « *Ne pouvoir plus écrire qu'en rapport avec le fragmentaire, ce n'est pas écrire*

¹ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 12.

² *Ibid.*, p. 671.

³ Roland Barthes par Roland Barthes, dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, t. IV, p. 671.

⁴ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*, op. cit., p. 81.

⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil coll. « Essai », 1965 [1962], p. 17.

*par fragments, sauf si le fragment est lui-même signe pour le fragmentaire*¹». Il défend vivement, en ce sens, l'idée que certaines formes² du fragmentaire ne pourraient, désormais, toutes pactiser ou composer avec les récits littéraires modernes et contemporains. Il considère, en effet, que ce procédé scriptural anticiperait plutôt, de nos jours, « *l'interruption comme sens et la rupture comme forme* »³ ; en cet écart, les fragments trouveraient, dès lors, « *non pas ce qui les termine, mais ce qui les prolonge* »⁴. Il affirme cependant que cette forme d'écriture, qui « *n'exclut pas, mais dépasse la totalité* »⁵, comporte des risques, puisqu'elle « *ne renvoie pas à une théorie, elle ne donne pas lieu à une pratique qui serait définie par l'interruption* »⁶. Il ne reste, par conséquent, plus « *de place à l'écriture fragmentaire sauf à se dégager comme le nécessaire impossible : ce qui donc s'écrit de par le temps hors temps dans un suspens qui, sans retenue, brise le saut de l'unité* »⁷. Elle appelle ainsi, selon lui, à la conception du *Neutre* qui suppose, en tant que manque, absence ou « *langage autre* », que l'acte littéraire « *n'est ni d'affirmation, ni de négation* »⁸. Son pouvoir réside, en effet, dans sa capacité « *d'être et non plus de représenter, [il] ne réalise pas le tout, mais le signifie en le suspendant, voire en le brisant* »⁹.

Les multiples qualifications du fragment ont permis, d'ailleurs, à Ginette Michaud de le considérer comme un « *objet interdisciplinaire qui trouve son articulation à la jonction de la philosophie, de la littérature et de la psychanalyse, entre ces divers champs du savoir* »¹⁰. En abordant la problématique générique, dont

¹ Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, Paris, Ed. Gallimard, coll. « Blanche », 1973, p. 61.

² M. Blanchot distingue ainsi « *quatre sortes de fragments* » : « *1. Le fragment qui n'est que le moment dialectique d'un plus vaste ensemble. 2. La forme aphoristique, obscurément violente qui, à titre de fragment, est déjà complète. (...) 3. Le fragment lié à la mobilité de la recherche, à la pensée voyageuse (...) (Nietzsche). 4. Enfin une littérature de fragment qui se situe hors du tout, (...) exigeant [ainsi] une discontinuité essentielle* ». In, *Écrits politiques. 1953-1993*, textes choisis par Éric Hoppénot, Paris, Gallimard, 2008, coll. « Les cahiers de la NRF », p. 112.

³ M. Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 9.

⁴ M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 96.

⁵ M. Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., 526.

⁶ M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 98.

⁷ *Ibid.*, pp. 100-101.

⁸ M. Blanchot, *L'entretien infini*, op. cit., p. 448.

⁹ *Ibid.*, p. 518.

¹⁰ Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Éditions Hurtubise, coll. « Brèches », 1989, p. 54.

la conciliation du biographique et du romanesque, son étude apporte un éclairage important sur les tensions existantes entre le fragment et le fragmentaire. Elle affirme ainsi que l'écriture fragmentaire se dresse plutôt comme une démarche déstructurée du récit qui désigne, avant tout, un mouvement « *Fragmentable plutôt que fragmenté*¹ ». Parfaitement signifiante, elle permet, de ce fait, « *une lecture reconstructrice, de type herméneutique, (...) qui s'efforcerait, (...) de dévoiler le principe secret de leur (dés) organisation*² ». Ginette Michaud approuve également, à l'instar de F. S. Anastopoulos, l'interprétation du fragmentaire comme la preuve de la manifestation d'une crise de la critique littéraire, qui renvoie aux préoccupations définitionnelles les plus récentes. Complexe et indéterminé, le fragmentaire se dérobe, en effet, à toute tentative de théorisation claire et définitive, dans la mesure où il est impossible de le cerner : « *S'il n'y a jamais eu "ni concept, ni théorie, ni même forme délimitée ou fixée du fragment", c'est qu'il ne saurait en être autrement, non à cause de déterminismes historiques ou "extérieurs", mais à cause de la nature même du fragment.*³ », atteste-elle. Son originalité réside donc dans sa complexité et sa résistance à toute forme de complétude en semant ainsi le doute chez le lecteur, qui doit assumer une forme de privation et de malaise dans sa lecture :

« Malgré le désir de clôture, la tentation de saturation du texte fragmentaire, le lecteur devrait donc plutôt, devant la béance et le désordre des fragments, assumer une certaine perte de sa lecture, de façon analytique, c'est-à-dire en interrogeant, en se mettant à l'écoute de ce qui se produit dans sa propre lecture au contact de ces textes, même si les "trous" du texte fragmentaire cherchent à l'amener jusqu'au point de folie ⁴ ».

Ce procédé scriptural favorise donc toujours, selon Ralph Heyndels, « *la relance du questionnement*⁵ », en marquant une forte ambiguïté dans son affiliation générique. Souvent défini comme un « *genre sans loi* », le fragmentaire se distingue, en effet, par son aptitude à « *accueillir en son sein les éléments les plus hétérogènes, le mélange de (sous-) genres les plus divers.*⁶ ». Il ne pourrait dès lors, selon Ricard Ripoll, se

¹ *Ibid.*, p. 55.

² *Ibid.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 38.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵ *La pensée fragmentée, op. cit.* p. 14.

⁶ Stistrup Jensen, Merete et Thirouin, Marie-Odile, *Frontières des genres. Migrations, transferts, transgressions*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005, p. 11.

conformer à un genre spécifique qui l'injecterait dans une catégorisation générique distinctive :

« En effet, le choix d'une fragmentation s'accompagne le plus souvent d'un choix générique qui tend à l'hybridité. La fragmentation entraîne le plus souvent le mélange des genres et la disparité des formes : le discours littéraire, celui qui est porté par l'institution, en vient à faiblir pour céder la place à un aménagement chaotique du texte (...). Le fragmentaire est donc bien plus une conception de la littérature qu'un genre et il peut ainsi traverser tous les genres¹ »

Qu'elle soit répétition, déchirure, discontinuité ou incomplétude, l'écriture fragmentaire somme donc constamment le langage à signifier en récusant tout bricolage ou « *nécrose systématique*² ». De la gêne, au manque ou à la lacune elle se transforme, dès lors, en un outil de création ingénieux qui relève, au sens de Georges Gusdorf, « *d'une poétique de l'ouvert*³ » :

« Bref, la fragmentation, la grande fragmentation de la maturité cet éclatement de toutes les choses " en mille fragments iridescents " comme l'écrivait déjà Henry Miller est en passe de devenir l'un des thèmes clés, non seulement de l'esthétique contemporaine, mais encore de la situation ontologique de l'homme moderne.⁴ »

C'est donc à l'aune de ces considérations théoriques, qui présentent une vision assez globale de la notion de fragment et du fragmentaire, que nous tenterons d'approcher les différents récits de notre corpus. Loin de tout cloisonnement réducteur, nous tenterons de saisir, au cours de l'analyse, certaines approches théoriques qui s'inscrivent dans la foulée des recherches fondamentales menées ces dernières années. Le travail sera ainsi centré sur certains domaines incontournables de la critique littéraire, tant stylistiques, sémiotiques, narratologiques, discursives que génériques, qui arborent des rapports étroits avec cette configuration scripturale. Il s'organisera donc, principalement, dans le sillage de la pensée de Pierre Garrigues, de Susini Anastopoulos, de Lucien Dällenbach, de Roland Barthes, de Maurice Blanchot, de Ginette Michaud, de Gérard Genette, de Mikhaïl Bakhtine et bien d'autres critiques. Leurs études constitueront ainsi une assise théorique concrète qui nous permettra, éventuellement, de valider ou d'infirmer nos hypothèses. Notre travail se

¹ Ricard Ripoll, «Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire », *op. cit.*, p. 14. Disponible sur <https://pdfcoffee.com/lecriture-fragmentaire-pdf-free.html>, consulté le 17/ 03/ 2021.

² Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, *op. cit.*, p. 132.

³ *Le romantisme I*, Bibliothèque Payot, 3e Édition, Payot & Rivages, Paris, 1993, p.447.

⁴ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, *op. cit.*, pp. 126-127.

présente, dès lors, comme une forme d'interrogation constante et active où la question fondamentale demeure l'esthétique du fragmentaire.

La première partie de cette recherche examinera ainsi le caractère polyphonique du texte qui nous permettra de saisir, éventuellement, l'aspect hétérogène, décousu et dialogique de l'espace énonciatif du récit au sein de notre corpus.

PREMIERE PARTIE

**POLYPHONIE NARRATIVE, POUR UNE
HETEROGENEITE ENONCIATIVE**

Introduction

« J'aimais l'idée esthétique de l'alternance des points de vue, de la polyphonie générale du roman, un peu comme dans les Évangiles ou, plus près de nous, dans *Le Bruit et la fureur* de Faulkner... Cette idée que le mystère ne peut être levé et que seul l'entrecroisement des regards, des points de vue, peut nous permettre d'accéder à un certain plan de la réalité, et de la vérité aussi ».

Salim Bachi

Cette première partie intitulée « *Polyphonie narrative, pour une hétérogénéité énonciative* » tente d'examiner la constance d'une polyphonie¹ narrative prospère qui semble générer une hétérogénéité énonciative en marquant dans le texte « *une diversité de source d'énonciation*² ». Nous avons pu observer, en effet, une dissémination patente des voix énonciatives qui ordonnent, par le biais d'un éclatement du sujet³ narrant, une forte détonation des discours⁴ au sein du récit. Or, l'alliance sensible perçue entre le récit et le discours dessine souvent, dans une mutation constante du statut du narrateur, un désordre notable au niveau de l'énonciation⁵. Cette perspective énonciative permet au texte de contester, par conséquent, toute notion d'univocité et d'homogénéité en prônant celles de la plurivocité et de l'ouverture. À cet effet, diverses combinaisons scripturales, dont un

¹ En empruntant à la musique son aspect de multiplicité de sons, le concept de polyphonie, du grec *poluphōnia*, désigne un agencement de voix et de discours qui prend effet dans un texte. Apparut dans les années 1930 (M. Bakhtine), ce concept a été diffusé en Europe grâce aux études de Julia Kristeva (1969) et Tzvetan Todorov (1981), en installant ainsi les traits constitutifs de l'œuvre romanesque moderne.

² Dominique Maingueneau, « *nouvelles tendances en analyse du discours* », éd. Hachette, 1987, p.53.

³ Entité virtuelle, le sujet marque « *l'empreinte du procès d'énonciation dans l'énoncé.* » In, T. Todorov et O. Ducrot., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 405. Chez G. Genette, ce terme renvoie au sens de *focalisateur* dans *Nouveau discours sur le récit*, Paris, Seuil, 1983, ou encore à *l'énonciateur*, selon Oswald Ducrot, dans *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit 1985.

⁴ Définit comme « *la langue en actes* » d'où jaillit un énoncé, le Discours désigne « *toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur (...). Mais c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins (...)* ». In, Émile Benveniste *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 241-242.

⁵ L'énonciation se distingue à travers certaines traces particulières comme l'emploi des embrayeurs, qui renvoient aux destinataire/destinataire ainsi qu'au déictiques spatio-temporels : « *c'est [donc] l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé qui est notre objet* ». In, Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p 80.

assortiment de récits enchâssés, de monologues intérieurs¹ et de fragments discursifs diversifiés, sont donc mises en œuvre dans le texte en favorisant l'éclatement du récit et la prolifération du sens.

Détour sur la notion de polyphonie

Partant, le concept de polyphonie est, selon Mikhaïl Bakhtine, une modalité artistique et littéraire qui engage un effet de dialogisme², en dévoilant diverses caractéristiques énonciatives et structurelles au sein du texte. En donnant lieu à une relance persistante des discours, la polyphonie narrative permet ainsi de rendre compte des « *multiples résonances des voix sociales et leurs diverses liaisons et corrélations, toujours plus ou moins dialogisées*³ ». L'atomisation constante des voix narratives au sein du récit arbore inévitablement, dès lors, une interaction prolifique de paroles et de discours qui sont affectés à diverses instances énonciatives⁴. Ce procédé littéraire concourt ainsi à installer une « *diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles*⁵ » en ébranlant l'homogénéité énonciative du texte. C'est, toutefois, Oswald Ducrot qui développe certains aspects du fonctionnement énonciatif du langage en décalant le champ d'application de la polyphonie du texte vers l'énoncé⁶. Il suppose ainsi que tout énoncé peut dévoiler, indépendamment et parallèlement, un certain nombre d'énonciateurs chargés de « *toute l'activité psycho-*

¹ Selon Edouard Dujardin, le monologue est un « *discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient* ». In, *Le monologue intérieur*, Paris, A. Messein, 1931, pp. 58-59.

² Dérivé du nom « *dialogue* », le dialogisme suppose donc un processus d'échanges de voix entre les locuteurs, dont celles de l'auteur et du lecteur. En marquant également une résonance générique et intertextuelle, il renvoie souvent, en tant que particularité esthétique, aux « *relations que tout énoncé entretient avec les [autres] énoncés* ». In, Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 175.

³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 89.

⁴ Dans une articulation étroite entre la voix narrative, le temps de la narration et enfin la perspective narrative, l'instance énonciative permet d'articuler « *les rapports entre les formes fondamentales du narrateur (qui parle ? Comment ?), (...) (par qui perçoit-on ? comment ?) pour présenter de façons différentes l'univers fictionnel et produire des effets sur le lecteur* ». In, Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Dunod, Paris, 1997, p. 48.

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 88.

⁶ Il suppose, en effet, que tout énoncé désigne sa propre énonciation qui découle de voix différentes désignant ainsi des « *êtres de discours* ». In, Ducrot Oswald, *Les mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 43.

physiologique nécessaire à la production de [cet] énoncé¹». Ce dernier entretient selon lui, en plus des marques de son énonciation, une dimension illocutoire, interrogative ou assertive, décrite comme « *l'ensemble des actes qui s'accomplissent immédiatement et spécifiquement par l'exercice de la parole²* ». L'énonciation est donc perçue comme le surgissement d'un énoncé où s'installe, par le biais de diverses voix distinctes de celle du locuteur, un champ sémantique foisonnant qui déstabilise l'unicité du sujet parlant. Dans cette optique, il diffère de M. Bakhtine qui « *suppose une multiplicité de voix "équipollentes" à l'intérieur d'une seule œuvre³* » romanesque. Notons toutefois, qu'en théorie littéraire, les hypothèses de Bakhtine coïncident fortement avec certaines observations de G. Genette sur la « *voix⁴* » et les « *perspectives narratives⁵* » en narratologie. Dans le cas d'une polyphonie narrative, le récit bascule donc inlassablement, dans un processus d'échange, entre les points de vue⁶ et les niveaux narratifs⁷ en donnant lieu à une déflagration énonciative qui bouleverse les formes de la prose. Passant ainsi du style direct, au style indirect, à l'indirect libre, le récit ne se contente plus d'une signification définitive relative à une réalité quelconque ; il consiste plutôt à établir, dans une optique sémiotique⁸ du texte, « *des parcours signifiants, des formes du contenu, par lesquelles les discours prédéterminent la participation de l'énonciataire à l'interprétation⁹* ».

¹ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, op. cit., p.189.

² Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972, p. 36.

³ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Coll, « Points/Essais », Paris, Seuil, 1963 [1970], p. 69.

⁴ *Figures III*, Seuil, Coll. « Poétique », 1972, pp. 225-267.

⁵ *Ibid.*, p. 203.

⁶ *Ibid.*, pp. 183-223.

⁷ Gerard Genette développe ce processus narratif en ces termes : « *Si l'on définit, en tout récit, le statut du narrateur à la fois par son niveau narratif (extra-ou intradiégétique) et par sa relation à l'histoire (hétéro-ou homodiégétique), on peut figurer (...) quatre types fondamentaux de statut du narrateur : 1) extradiégétique-hétérodiégétique ; 2) extradiégétique-homodiégétique ; 3) intradiégétique-hétérodiégétique ; 4) intradiégétique-homodiégétique* ». *Ibid.*, p. 255.

⁸ Elle désigne « *une théorie des ensembles signifiants, et non une théorie du signe (...) : elle est alors à même d'aborder le discours littéraire non seulement comme un énoncé qui présenterait des formes spécifiques, mais aussi comme une énonciation particulière, une "parole littéraire"* ». In, Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, Essais de méthode, Presses Universitaires de France, Paris, 1999, p. 2.

⁹ Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989, p. 43.

A l'aune de cet aperçu théorique concis et fragmenté, il apparaît donc que les textes de Bachi tentent souvent d'échapper au monologisme narratif qui ordonne, inévitablement, des configurations énonciatives à caractère hétérogène dans les trois ouvrages du corpus. Notre analyse vise ainsi à montrer comment le concept littéraire de polyphonie se manifeste-il au sein du récit et dans quelle mesure participe-t-il à la déstabilisation du processus narratif et discursif du texte. Nos hypothèses stipulent, donc que ce déploiement polyphonique révèle une dynamique énonciative hétérogène au sein du récit ; qu'il engendre, à travers la mise en place d'une pluralité de voix narratives, la dissémination du sujet narrant en dévoilant diverses expressions de la subjectivité ; que ce concept littéraire se dresse donc comme un dispositif dialogique qui désorganise et fractionne le texte en convoquant la participation du lecteur dans l'ancrage des « *déterminations les plus vives du sens.*¹ ». Il s'agit donc de considérer les combinaisons d'une stratégie scripturale qui perturbe l'homogénéité énonciative, la continuité narrative et structurelle du texte en proclamant une esthétique du fragmentaire. Nous procéderons ainsi à la disposition de cette première partie en deux grands chapitres :

Intitulé « *La dissémination des voix narratives à l'affut d'une hétérogénéité énonciative* », le premier chapitre abordera donc la notion de polyphonie narrative à travers l'analyse d'une pluralité de voix énonciatives à la première personne qui se répandent à foison dans le récit. Nous verrons, en effet, que ce dispositif polyphonique du texte dévoile souvent un foisonnement de voix dissidentes et contestataires qui donnent lieu, par le biais de l'éclatement du sujet narrant, à un agencement discursif actif. Ces différentes voix révoltées qui tente de surmonter les traumatismes de la guerre civile et du terrorisme, semblent s'imposer, en effet, comme une forme de résilience en transformant les difficultés en une force dénonciatrice et créatrice d'espoir. L'analyse nous permettra de montrer, dès lors, qu'en écartant l'omniscience du sujet narrant, cette forme scripturale déstabilise la régularité narrative du récit en

¹ George Molinié, *La Stylistique*, Paris, PUF- Que sais-je ? 1997, pp. 57-58.

découvrant la présence d'un lecteur actif, qui se doit « *d'inventer à son tour l'œuvre - et le monde*¹ ».

Nous aborderons subséquemment, dans le second chapitre, intitulé « **Excentricité typographique : entre jeux d'écriture et pratiques de lecture** », l'examen des distorsions typographiques qui ordonnent souvent un fractionnement récurrent de la matérialité² du texte en brisant le processus énonciatif et narratif du récit. La considération de diverses discordances structurelles et irrégularités syntaxiques, dans un premier lieu, nous permettra de découvrir un dérèglement typographique qui déstabilise la structure observable du texte en attestant ainsi du « *murmure indéfini*³ » du silence. Par ailleurs, l'examen du niveau métanarratif⁴ du récit, qui introduit des fragments métatextuels récurrents, se révélera, dans un deuxième temps, comme une modalité implacable de l'hétérogénéité énonciative. C'est ainsi que se dévoilera, progressivement, un sujet fractionné qui apporte souvent, en contractant l'identité d'une voix auctoriale, des compléments d'informations au sein du texte ; ce dernier semble se manifester, en effet, tel un « *acte d'énonciation*⁵ » instable qui perturbe fortement le continuum narratif du récit. Il s'agit donc de se focaliser sur le caractère polyphonique du texte engendré par les différentes manifestations des faits énonciatifs et les stratégies discursives et dialogiques du récit. Pour ce faire, nous exploiterons donc certains aspects théoriques, fondés sur la notion de polyphonie narrative qui renvoie, inévitablement, à divers pionniers de la critique tels que : Gérard Genette, M. Bakhtine, Tzvetan Todorov, Oswald Ducrot, Kerbrat-Orecchioni, Wolfgang Iser et bien d'autres.

¹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Les éditions de minuit, 1963, p. 169.

² Par disposition matérielle d'un texte, nous désignons ce qu'un ouvrage donne à voir au lecteur dans sa forme physique et apparente ; une mise en espace de l'écriture tel que nous pouvons le distinguer, d'une façon générale, en poésie.

³ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, « Tel », Gallimard, 1966, p. 338.

⁴ Issue des travaux de plusieurs critiques, dont G. Genette, R. Barthes, T. Todorov, ce substantif revendique le caractère autoréférentiel et fictionnel du récit. Il concrétise ainsi la présence d'un fragment de récit second « *marqué, à côté du récit premier* » en dévoilant une fiction sur la fiction.

⁵ Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage*, *op. cit.*, p. 34.

PREMIER CHAPITRE

LA DISSEMINATION DES VOIX NARRATIVES A L’AFFUT D’UNE HETEROGENEITE ENONCIATIVE

« J’en veux à ma mère, à mon père de m’avoir conçu si nombreux ».

Salim Bachi¹

« “Entièrement une question de voix“ : la littérature, depuis le tournant de la modernité, semble vouée à chercher les modes d’inscription d’une présence qui se fuit dans la trace écrite, vouée à interroger la singulière dynamique d’une unité plurielle qui défait toute unité pour un sujet tramé de voix — puisque ce mot a, par bonheur, la même forme au singulier et au pluriel. »

Dominique Rabaté²

Introduction

Les récits de notre corpus sont souvent pris en charge, à première vue, par un narrateur omniscient et omniprésent qui fait régulièrement appel à un discours à la troisième personne. Pourtant, il s’adonne souvent à déléguer sa fonction à des personnages-narrateurs qui combinent, dans une narration intra et/ou extradiégétique, un enchevêtrement récurrent de nouveaux récits au sein du premier. En effet, cet agencement de *j* « eux » narratifs ordonne un foisonnement alambiqué de voix énonciatives, souvent à la première personne, qui dispersent le sujet narrant en ébranlant la continuité du récit. Il apparaît ainsi que ce procédé littéraire compromet fortement la cohésion et l’homogénéité énonciative, en dévoilant des tensions multiples et complexes au sein de la fiction. Aussi, plusieurs narrateurs, qui pourraient ne pas renvoyer forcément à un personnage³ précis, semblent se confondre dans le texte en multipliant les discours et en fragmentant la narration :

¹ *Le chien d’Ulysse, op. cit.*, p. 15.

² *Poétique de la voix*, Paris, José Corti, coll., « Les Essais », 1999, p. 7.

³ Selon Philippe Hamon, le personnage est « *toujours, la collaboration d’un effet de contexte (soulignement de rapports sémantiques intratextuels) et d’une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur* ». In, *Poétique du récit*, « Pour un statut sémiologique du personnage », Edition du Seuil, coll. « Points », 1977, p. 126.

« L'une des caractéristiques de la fragmentation est l'enchevêtrement de plusieurs [voix et] discours de nature différente dans la diégèse [comme] une volonté d'infléchir le roman dans le sens du composite, de l'hybridation et du micmac sous le coup d'une réalité fortement assujettie à l'iconoclastie et aux désordres de tous genres.¹».

Notons également que, la recrudescence de ces discours, souvent réfractaires et virulents, semble vouloir saisir ou restituer, par l'entremise d'une pluralité de « *voix sociales*²», la résonance d'un monde absurde, lourdement accablé par la violence. Insoumis et désenchantés, ils concrétiseraient, dès lors, l'expression d'un mal-être qui serait « *le fruit, conscient ou non, (...) d'une révolte*³». Ce récit « *où se croisent, se rencontrent et se séparent des points de vue différents, des visions du monde*⁴» divergentes, participe donc à faire écho à une confrontation constante de croyances religieuses, et de convictions philosophiques et idéologiques au sein de la fiction. Nébuleux et indécidable, il présente ainsi « *des fictions renouvelées, ouvertes au désordre du réel, à la combinatoire des mots, à la structuration du sens*⁵», selon Bruno Blanckeman. Ce chapitre tend donc à examiner et à réfléchir sur cette forme d'hétérogénéité énonciative qui engendre, nécessairement, l'intronisation d'une polyphonique narrative saisissante dans toute la trilogie de Bachi.

Afin de pouvoir progresser dans l'analyse, il faudrait rappeler que la notion de voix narrative est envisagée par G. Genette comme toute forme de « *l'action verbale* » qui donne forcément lieu à un énoncé en répondant aux questions « *Qui voit ?* » et « *Qui parle ?* ». Étant l'un des éléments de l'articulation de l'instance narrative qui prend effet dans le texte, elle permet donc au narrateur de laisser paraître les traces de sa présence dans le récit en adoptant un statut particulier ; elle traite ainsi de « *la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même (...) l'instance narrative (...) [ou encore] le narrateur et son destinataire*⁶ ». Le critique précise, par

¹ Selom Komlan Gbanou, « le fragmentaire dans le roman francophone africain », Tangence n°75, 2004, p. 83.

² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 89.

³ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, op.cit., p. 63.

⁴ Mikhaïl Bakhtine cité par Nathalie Piégay-Gros dans, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1998, p. 26.

⁵ *Les récits indécidables*, Presses universitaires de Sententrion, Paris, 2000, p. 211.

⁶ Gerard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 76.

ailleurs, que la voix ne désigne pas uniquement le sujet¹ de l'énoncé lui-même, mais renvoie aussi, généralement, à une instance de l'énonciation. Cette dernière se doit donc d'assumer la narration en désignant « *à la fois les rapports entre narration et récit, et entre narration et histoire.*²», selon les points de vue du narrateur. Notre approche tente toutefois de considérer cette autorité discursive, qui fait écho à différentes entités narratives, sous un ordre diversifié et global. Nous cherchons, dans cette optique, à découvrir comment ce concert de voix énonciatives s'ordonne-t-il et se concrétise-t-il dans le récit ? Et dans quelle mesure cette stratégie polyphonique participe-t-elle à l'éclatement et au désordre narratif ? Nos hypothèses stipulent donc que la prépondérance et la diversité de multiples j « eux » narratifs engendrent forcément une hétérogénéité énonciative prospère qui suscite fréquemment, cependant, des questionnements multiples sur certains aspects existentiels de l'être humain, dont certains phénomènes et bouleversements sociaux au sein de la fiction ; que ce procédé narratif installe une dynamique polyphonique et dialogique qui génère souvent la déconstruction et la fragmentation du récit romanesque, en brouillant l'identité et l'authenticité du sujet narrant. Nous tenterons ainsi d'examiner et d'identifier certains procédés de prolifération des instances narratives à la première personne, ainsi que les traces linguistiques qui les caractérisent. Aussi, allons-nous adopter une démarche triptyque qui nous permettra d'analyser séparément, dans chaque ouvrage du corpus, la résonance de cette pluralité de j « eux » narratifs et de saisir, éventuellement, leur construction, leur mobilité ainsi que leurs fonctions dans le texte.

¹ Le sujet n'est « *pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (...) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative* ». *Ibid.*, p. 226.

² *Ibid.*, p. 76.

1. Les jeux du « Je » fragmenté dans *Le Chien d'Ulysse*

Dans ce premier roman, l'opulence des j « eux » narratifs semble accentuer la multiplicité des instances énonciatives qui ordonnent une hétérogénéité énonciative prospère au sein du texte. Irrégulier et composite, ce dernier dévoile donc la présence d'une polyphonie narrative qui concrétise un lieu favorable à la plurivocité¹ en installant une diversité de modes et de niveaux narratifs. Ainsi, la dispersion des différentes voix résonnantes des personnages-narrateurs accentuent souvent la divergence des discours au sein de la fiction ; citons, entre autres, les voix de Hocine, de Mourad, de Hamid Kaïm et d'Ali Khan qui se dressent fréquemment face à celles, antagonistes, du policier Seyf et du commandant Smard en faisant foi d'une subjectivité exacerbée, qui renforce la représentation signifiante du monde. Toutefois, c'est la voix dominante du protagoniste principal Hocine qui résonne fréquemment dans le récit en perturbant souvent, par l'entremise de divers angles de perception, son identification au sein du récit.

1.1 La voix du narrateur-personnage Hocine

Envouté par l'épouvantable et séduisante ville de Cyrtha, qui sombre dans la guerre civile, Hocine relate les événements de son vagabondage de vingt-quatre heures en ordonnant souvent un récit à la première personne. Il évolue donc tantôt d'un statut du narrateur autodiégétique et homodiégétique à un statut hétérodiégétique, afin de rapporter des histoires troubles et mouvementées. En effet, ses discours reviennent, régulièrement, sur les bouleversements tragiques qui rongent la ville millénaire de Cyrtha, ainsi que sur la situation sinistre que vit la population, et ce à travers les différents protagonistes du récit. Avant de dérouler les conjonctures de ses pérégrinations, il nous livre ainsi, dès l'incipit, une longue description de sa cité maudite et dévastée. Ce segment descriptif, où il ne manque pas de marquer un

¹ L'auteur commente cet aspect de son écriture en ces termes : « *Même si je privilégie une apparente univocité, (...), d'autres voix viennent se mêler au roman, d'autres récits s'insèrent dans le courant principal porté par Hocine. De même pour La Kahéna j'ai choisi le récit de Hamid* ». In, Charles Bonn, « Entretien avec Salim Bachi », Janvier 2007. Disponible sur <https://groups.google.com/forum/#!topic/limag/gDhfNMBGn6Y>. Consulté le 13/07/2019.

clin d'œil au lecteur, présume en effet toute la barbarie qui se révélera au cours du récit :

« Dans Cyrtha de longue et triste renommée, ma ville j'en conviens, grouille une humanité dont le passé écrase la mémoire. Ici vont et viennent les marchands de tapis dont le bazar incontrôlé menace d'engloutir sous ses effets trois quartiers (...). Ici, chante un peuple de vagabonds, d'enfants sales, batailleurs qui mendient le pain d'une journée, soulagent les bourses des nantis. (...) Cyrtha, que ni moi ni Mourad n'avons vu surgir des eaux, Cyrtha grosse de tous les méfaits, des exactions de ces tortionnaires, flics, terroristes, corrompus, (...) qu'on me pardonne, il se fait tard, je suis assoupi, il est quatre heures du matin, j'entends grincer le portail dans le jardin, l'ancien moudjahid, mon père, rentre chez lui, mon chien aboie, la porte de la maison s'entrouvre...¹».

Comme nous pouvons le constater, ce long discours, qui n'est en fait qu'un fragment issu du journal de Hocine, laisse apparaître les traces de son énonciation en découvrant, dans un récit premier à focalisation externe, une narration extradiégétique-homodiégétique. En effet, le recours aux déictiques de l'énonciation, telles que l'emploi de la première personne, le lieu et le moment de l'énoncé renforcent visiblement le caractère discursif du texte. À cet effet, l'usage des adverbes spatio-temporels, des pronoms possessifs et l'utilisation du temps présent sont autant d'éléments intervenants dans l'ancrage du discours au sein de la situation d'énonciation. La voix du narrateur Hocine retentit donc dans le texte en étalant son récit sur la seule et unique journée du 29 juin 1996, faisant ainsi des circonstances de l'exécution du président Boudiaf² l'événement historique fondamental qui alimente son discours dans tout le roman :

« Je me souviens d'un jour semblable à celui-ci. Il y a quatre ans et quelques heures maintenant. Mohamed Boudiaf recevait une rafale de mitraillette. Quatre années d'une vie pleine, la mienne. Il n'y eut pas d'accomplissement. J'y perdis ma fortune. Certes, elle ne pesait pas lourd. Une jeunesse. Des illusions. L'espoir. Depuis ce jour, je tâtonne, j'avance en crabe. (...) Sur ma joue perlaient des larmes de sang. Tout finissait mal à Cyrtha. C'était écrit³ », témoigne Hocine.

¹ *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 12-13.

² Mohamed Boudiaf (1919-1992), est un président algérien qui fut victime d'un attentat terroriste lors d'une conférence à Annaba. Militant nationaliste et exilé politique, il est l'un des leaders de la lutte pour l'indépendance et fondateur du *Parti de la Révolution socialiste* en septembre 1962.

³ *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p.239.

Face aux bouleversements des événements, où l'on « *égorge le soleil*¹ », Hocine dessine donc une image impitoyable des souffrances et des tourments qui rongent une jeunesse égarée, au sein d'une société corrompue. Cependant, il expose souvent dans une narration autodiégétique, en tant que héros de l'histoire, un quotidien ordinaire où il peine à trouver la sérénité et la paix : « *Affligé d'une famille pléthorique, je me démène pour creuser ma voie. Je cherche de la quiétude en pleine tourmente.*² » atteste-il. Il dévoilera donc progressivement, à travers une ironie malicieuse, son ressentiment et son dédain envers son propre père ; un ancien « *Moudjahid recyclé dans la lutte anti-terroristes*³ » qui s'est engagé dans un combat sans répit contre les islamistes :

« Quoi qu'il en soit, mon père est un con. Il n'a que le FLN à la bouche. Ce ramassis de brigands (...) constitue pour lui la seule référence acceptable. J'ai beau lui expliquer que si nous en sommes là c'est grâce à ses amis, il ne m'écoute pas. Sa pendule hormonale s'est détraquée en 1962, à l'indépendance de l'Algérie⁴ ».

Hocine reproche donc à ce dernier et à ses semblables, qu'il décrit tels « *des maquereaux galonnés*⁵ », la situation dramatique dans laquelle a sombré le pays. Ce discours frondeur dévoile de ce fait, à travers le prisme de la vie du père, une forme de confession qui révèle les expériences et les conditions de vie de toute une société. C'est donc sur un ton de dérision qu'il exposera son aversion et son dédain envers ces deux patrons opportunistes, Hadjs Mabrouk et Tobrouk qui, « *avec une fausse licence d'ancien combattant, (...) se sont bâti un empire.*⁶ » dans Cyrtha. Le comportement douteux de ces malfrats, incite ainsi cette voix accusatrice à dénoncer certains de leurs agissements illicites, habilement dissimulés sous le voile factice de la religion.

Dans un récit captivant qui met donc en scène un monde dépouillé de son humanité, Hocine décrit, par ailleurs, les comportements exécrables des islamistes intégristes au sein même du campus universitaire : « *À l'université, ils commençaient à nous*

¹ *Ibid.*, p. 211.

² *Ibid.*, p.15.

³ *Ibid.*, p.31.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ *Ibid.*, p.22.

⁶ *Ibid.*, p. 27.

*regarder d'un œil mauvais. Nous, les mécréants, les infidèles. Faudra bientôt nous chasser, rétablir l'ordre et restaurer la moralité de la nation musulmane. La misère et l'inculture.*¹ ». Ce fragment discursif, dévoile ainsi un monologue intérieur qui rapporte indirectement les propos des islamistes ; le narrateur reprend donc au style indirect libre les discours d'intimidation auxquels les étudiants sont quotidiennement confrontés depuis « *l'arrêt du processus électoral de janvier 1992* »². Hocine s'engage à dénoncer, dès lors, leurs desseins immoraux et malveillants qui consistent à vouloir atteindre le pouvoir et instaurer la dictature :

« Dieu seul sait que je ne suis pas orthodoxe dans ma croyance. (...) Eux, croient. Aussi absurde que cela puisse paraître, leur foi devient tangible. C'est le pire. La matérialisation de la foi sur cette terre. L'homme se substituant à Dieu pour exercer ses pouvoirs. Illimités. Chaque homme devenant à son tour Dieu. Et Dieu en chaque homme.³ ».

Cette voix dissidente et subjective se présente, d'ailleurs, comme l'expression d'une voix collective⁴ en portant l'accent sur une situation sociale instable, fortement gangrenée par la bêtise humaine. Dans le même ordre d'idées, et dans le cadre d'un enrôlement de la jeunesse au sein de la police anti-terroriste, ce personnage ne manquera pas de révéler sa contestation et le maintien de ses convictions lors d'une confrontation avec le commandant Smard. La rencontre eut donc lieu dans une boîte de nuit nommée Chems el Hamra ; un « *lieu de perdition*⁵ » où ces deux individus antagoniques vont se livrer à une lutte implacable où chacun tente d'affirmer ses idéaux :

« Je n'ignorais pas que le commandant Smard m'inviterait à rejoindre les rangs de la Forces militaire. Il ne désirait pas s'encombrer de Rachid Hchicha ni de son ami. Marginaux, ils ne représentaient aucun intérêt pour les services "secrets". Quant à Mourad, il écoutait avec trop de bienveillance Hamid Kaïm. Moi, par contre, je pouvais être l' élu. En déclinant l'offre, je concevais un sentiment de supériorité inégale. J'étais un homme de bien. Je me vautre dans mon contentement.⁶ »

¹ *Ibid.*, p. 37.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 198.

⁴ L'énoncé en « *Je* » se présente ici « *comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues* ». In, Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I, op cit.*, p. 259.

⁵ *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 221.

⁶ *Ibid.*, p. 235.

Le lecteur découvre ainsi, dans ce discours au style indirect libre où se fondent à la fois les dires de Hocine et du commandant, la manipulation abjecte de cet « *animal de la Force militaire* ¹ ». Sa voix perfide, est en effet motivée par la volonté de convaincre et de transformer les personnages en bourreaux impitoyables : « *C'était donc lui, me dis-je, lui, toute cette mélasse, toute cette boue.* ² » remarque Hocine. Leur discours prend, dès lors, l'aspect d'un conflit « *d'intérêt divergents* ³ » et, par conséquent, d'une lutte idéologique imparable au sein du récit. Le récit dévoile, toutefois, un aboutissement stérile entre les deux interlocuteurs ; ce que confirme ce monologue interne du chef de la brigade : « *Insensible, ce jeune homme. Un iceberg. Je lui ai offert la gloire. Il l'a balayée. Comme ça.* ⁴ ». Submergé par les événements, Hocine déclare, cependant, son impuissance face au mal et à la débauche de certains sujets déloyales : « *Tout ça me dépassait. Les uns égorgeaient, les autres torturaient et assassinaient. Les uns avaient tort, les autres avaient raison. J'aurais voulu ne jamais tomber entre leurs mains, aux uns comme aux autres.* ⁵ » affirme-t-il. Rongée par les conflits fratricides, Cyrtha était, en effet, un lieu funeste et menaçant qui attisait l'anxiété et le désespoir de ses habitants : « *C'était cela notre vie, (...). La crainte qu'un jour – nous ne savions quand – tout basculerait, pour le pire (...). Restait en moi, tapie dans les ténèbres, la peur. Voir ma sœur baignant dans son sang. Un frère décapité* ⁶ », confie Hocine. Ce monologue intérieur amalgame donc, à travers les deux premières personnes du pluriel et du singulier, les appréhensions de tout un peuple livré à l'inconstance et la précarité du lendemain. Pourtant, face à la peur et à l'injustice, un miroitement d'espoir anime la conscience du narrateur qui s'érige en porte-parole, en héraut de la vérité : « *Je conservais l'espoir qu'une étincelle jaillirait au dernier moment et me pousserait à me battre pour affirmer mon humanité, ma*

¹ *Ibid.*, p. 66.

² *Ibid.*, pp. 226-227.

³ *Ibid.*, p. 66.

⁴ *Ibid.*, p. 233.

⁵ *Ibid.*, pp. 198-199.

⁶ *Ibid.*, p.104.

*grandeur dans la défaite d'être homme ; vivant jusqu'au point ultime, sans jamais déchoir.*¹» médite-il.

Cette voix résonnante qui dévoile ainsi le rejet et la négation de la soumission à toute forme d'injustice, met clairement en avant la résolution et l'héroïsme de Hocine. Aussi, adopte-il souvent le statut du narrateur à diverses catégorisations discursives qui octroient à sa voix, à travers différents styles de discours, une mobilité considérable. Cependant, Hocine se rapproche nettement du personnage emblématique de Hamid Kaïm, vue son patriotisme et sa ferveur à vouloir instaurer une prise de conscience au sein de la population : « *Sans doute lui ressemblai-je*² » remarque-il.

1.2 La voix révoltée de Hamid Kaïm

Au-delà des événements rapportés par Hocine, les histoires sont souvent prises en charge par diverses voix énonciatives qui se dispersent au sein du récit, à travers de multiples emboitements et j « eux » narratifs, en s'appropriant la narration à la première personne. C'est donc la voix réfractaire du journaliste Hamid Kaïm qui s'impose dans le récit en se livrant souvent, dans une narration homodiégétique, à des discours virulents sur la situation critique et incertaine qui ronge la ville de Cyrtha :

« (...) un monde enclos en lui-même, une prison dans la prison. Mon âme d'enfant s'y pâmais (...) et les envahisseurs ne manquèrent pas, anéantissant (...) le charme d'une ville millénaire se dépouillant de ses atours, (...) comme je l'appris plus tard, (...) s'éteignant dans l'histoire sous le poids des trahisons...³»

La voix de ce protagoniste-narrateur se dresse d'ailleurs, à l'instar de Hocine, contre la mouvance islamiste qui tentait de monopoliser la gestion du pays, d'une part, et contre le despotisme de la police secrète qui s'accordait le droit de spolier les libertés des individus d'autre part. En exhibant ses positions politiques, il nous livre ainsi ses impressions et ses réflexions les plus profondes sur un monde qui sombre de plus en plus dans la décrépitude : « *Dieu est mort en moi, intimement anéanti ; il ne me reste plus qu'à regarder le monde tel qu'il se présente, quitte à ne rien voir, à ne pas*

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 250.

³ *Ibid.*, p. 83-84.

discerner le bien du mal.¹», confie-t-il. Persécuté par la brigade policière, Hamid témoigne, par ailleurs, que c'est suite à l'expansion de la guerre civile des années quatre-vingt-dix en Algérie qu'il avait pris la décision de dénoncer, par le biais de l'écriture, les actes barbares qui anéantissaient sa ville : « *je sus qu'il n'y aurait plus rien à attendre de ce pays affolé, (...) J'ai continué à écrire.²*», confirme-t-il. Ses discours retentissent donc en exhibant les malheurs d'une cité envahit par la barbarie, mais qui abrite en son sein une population insurgée, prête à tous les sacrifices pour une lueur de liberté : « *une partie de notre jeunesse se jetait dans les rues d'Alger avec la violence d'un fleuve en crue (...) La répression fut féroce.³*», explique-t-il. Ce narrateur décrit également son désir ardent de courage et de bravoure, en se remémorant des songes de l'enfance où il se livrait en héros à la libération de sa ville : « *Longtemps je chevauchai une monture, un alezan altier, et allai à la reconquête de la cité engloutie, chassai les envahisseurs jusque sur leurs terres, puis retournai chez moi, las de victoires⁴*».

Des questionnements récurrents, relatifs à la société et à son identité, sont donc souvent étalés à travers des déclarations érudites et protestataires, tel que nous pouvons le constater dans ce discours révélateurs « *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.⁵*», atteste-il. La voix récalcitrante de Hamid met ainsi en avant son aversion envers toute forme de tyrannie et d'injustice en prophétisant sur « *sa condamnation à mort.⁶*» et sur l'anéantissement imminent de sa ville : « *Cyrtha brûlera à l'instar des villes que l'obsession dévore comme un mal pernicieux.⁷*» confie-t-il. Ayant perdu toute forme d'espoir en un meilleur avenir, face à l'incertitude et à la recrudescence des violences, il déclare alors sa désolation en ces termes :

¹ *Ibid.*, p. 103.

² *Ibid.*, p. 138.

³ *Ibid.*, p. 133.

⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵ *Ibid.*, p. 139.

⁶ *Ibid.*, p.137.

⁷ *Ibid.*, p. 90.

« *Pourtant je pensais qu'il était encore possible d'inverser le cours des événements, de redonner un élan démocratique à ce qui se fourvoyait dans un délire passéiste.*¹».

1.3 La voix du policier Seyf

Contrairement aux deux premières voix, celle du personnage Seyf révèle un discours antagoniste qui s'infiltré par intermittence en déroulant, dans un récit enchâssé, l'histoire de son engagement dans les rangs de la police algérienne. Cette voix narrative à la première personne lève ainsi le voile sur une autre facette du mal qui gangrène la société au sein de la fiction. Attablé dans un café auprès de Hocine, qu'il avait sauvé de l'emprise policière, il expose ainsi les conjonctures de son revirement total et de son adhésion au sein de la « *brigade de répression du banditisme*²», jouant ainsi « *sa carcasse de jeune homme avec une aisance, une jubilation déconcertante.*³». Symbole d'une lutte ardente contre le terrorisme, il développe « *ses exploits guerriers*⁴ », ses crimes et son engagement dans l'engrenage de l'horreur en se dressant contre l'hégémonie de l'intégrisme islamiste. Aveuglé par les promesses du commandant Smard, Seyf était de fait propulsé « *entre deux mondes*⁵ » incertains qui se rejoignaient et « *se valaient*⁶» dans l'horreur. Il dévoile donc, progressivement, les circonstances qui l'ont lentement menées dans l'abîme de la corruption et de l'abjection et qui l'avaient converti en un bourreau impitoyable : « *Je ne me sépare jamais de mon automatique, un 9 millimètres aux capacités illimitées (...) une belle arme, noire et lourde, qui sied à mon poing, large et épais*⁷», admet-il. Dans un récit homodiégétique, l'accent est ainsi mis sur les ratissages nocturnes qu'il effectuait régulièrement dans les rues de Cyrtha, en compagnie des membres de la brigade, afin de traquer et de liquider leurs proies : « *Nous nous terrions comme des rats. La nuit, nous partions en opération. Nous ratissions. Nous ratissions*

¹ *Ibid.*, p. 134.

² *Ibid.*, p. 181.

³ *Ibid.*, pp. 166.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p.126.

⁶ *Ibid.*, p.126.

⁷ *Ibid.*, p. 159.

*encore et encore, et large. Nous n'ôtions jamais nos cagoules*¹». Ses agissements devenaient d'ailleurs, au fil du temps, une forme d'arrogance qui ne le désespérait nullement, puisqu'elle lui procurait un sentiment de puissance et d'invulnérabilité : « *Même Mahmoud, le grand et solide Mahmoud, me regarda bientôt avec crainte (...) Je lui ressemblais de plus en plus, (...). Je devenais plus que Mahmoud. Je devenais moi-même.* »². Indomptable, Seyf dévoilera, d'ailleurs, l'assaut sanglant effectué dans une maison de campagne où étaient réfugiés de potentiels terroristes, en levant également le voile sur les horreurs commises dans les profondeurs des sous-sols ténébreux du commissariat de Cyrtha : « *Dans les caves, on torture, je l'admets. De plus en plus d'ailleurs* »³ affirme-t-il. La voix accablante de ce personnage affirmera, du reste, tant il « *drainait dans son sillage quantité de haine inassouvies* »⁴, que ce lieu macabre sera exploité par lui-même, afin de se livrer au supplice d'un enfant de quinze ans ; ce dernier était, en effet, présent le jour de l'assassinat du chef de la brigade, Mahmoud : « *J'ai assassiné ce gamin poussé par Cyrtha.* »⁵ confirme-t-il. Dans cette logique de contestation, qui lui est propre, ce « *bourreau de Cyrtha* »⁶ tente donc de justifier ses prises de position afin de légitimer ses dérapages inhumains. Aussi, face aux plaintes de Rachid et de Poisson, deux colocataires de la résidence universitaire réfugiés dans la drogue et l'inaction, Seyf tente de se disculper en affirmant, dans un long discours rédempteur, que leurs situations réciproques se valent fort bien :

Que crois-tu que j'aie fait quand j'ai assassiné mon premier homme ? J'ai dansé sur son corps, peut-être ? Tu crois ça ? J'ai déversé mes tripes sur le carreau comme un gamin. Et toutes mes illusions avec. Et tout mon amour. Est-ce toi qui me rendras tout ça ? Vous tous qui me jugez, me rendrez-vous mon dû ? Dis-moi, Rachid, que tu me rendras mes yeux d'avant.⁷ »

¹ *Ibid.*, p. 166.

² *Ibid.*, p.167.

³ *Ibid.*, p. 234

⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁵ *Ibid.*, p. 200.

⁶ *Ibid.*, p.161.

⁷ *Ibid.*, p. 188.

Face à l'horreur de ses actions, il ne peut donc que repousser toute responsabilité. Il se livre, par conséquent, à développer dans une narration intradiégétique-homodiégétique, à focalisation souvent externe, les raisons de ses pratiques inhumaines afin de se disculper et de légitimer, sous forme de confession, l'atrocité de ses crimes :

« Je n'ai pas voulu toute cette saleté. Je n'ai pas demandé à ce que ça se passe de la sorte. (...) 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. (...). Quand ils ont annoncé qu'ils flingueraient les étudiants qui continuent à aller en cours, je me suis engagé ¹».

En incarnant ainsi le désenchantement de toute une génération, ce personnage « errait comme un loup exclu de la meute. Un paria. Sur la terre, [où il n'y avait] plus de place pour lui²». Cependant, dans un long monologue interne qui condamne les pratiques de ce dernier, le narrateur Hocine rétorque ouvertement en ces termes : « Il avait tué un enfant et voulait être absous. Il s'était substitué au Dieu d'Abraham et quêtais maintenant la rédemption (...). Tout ça me dépassait.³». Par ailleurs, et en soutenant des réflexions profondes dans un esprit critique, la voix pénétrante de Mourad, un ami intime de Hocine, semble inlassablement vouloir revenir sur certains aspects de la vie dans Cyrtha.

1.4 La voix de Mourad

Énigmatique et discret, ce personnage-narrateur manifeste une habileté considérable à surplomber les événements en y apportant des réflexions et des observations appropriées. En effet, de la voix de Mourad émane souvent l'écho d'un cri déchirant dans le texte où « les mots partaient comme des balles, et blessaient⁴» affirme le narrateur. Sous forme de contestations et d'opinions personnelles, ces discours témoignent ainsi constamment du danger de l'intimidation, de la corruption et de la violence : « L'aile du tragique s'est abattue sur nous, (...) La guerre est un

¹ *Ibid.*, pp.186-187.

² *Ibid.*, p. 198.

³ *Ibid.*, p. 198-199.

⁴ *Ibid.*, p. 224.

miroir déformant, (...) Nous ressemblons à ce que nous combattons¹ » déclare-t-il. Aussi, lors d'une rencontre avec ses amis dans l'appartement d'Ali Khan, Mourad prend vivement part au débat qui a eu lieu sur « *La guerre et le sang²* » qui immergeait cette ville monstrueuse jusqu'à la fureur. Il met en cause, en effet, la responsabilité du système politique en vigueur, mais aussi celle de la religion et de sa matérialisation qui ont généré cette pitoyable décadence sociale : « *Les partis religieux sont surtout le produit du système en place depuis l'Indépendance et non le produit d'une fantasmagorie sur Dieu et les hommes, les affaires et la politique (...) Musulman vous êtes, musulmans vous serez !³* » conclut-il. La dernière phrase de cet extrait dévoile ainsi un discours indirect libre qui résume les prévisions et les espérances « *de l'intégrisme en Algérie⁴* », en découvrant un acte de parole non transposé qui a été subtilement glissé dans la narration. Dans la même veine et au cours d'un long entretien avec le commandant Smard, qui lui promettait « *d'inaccessibles châteaux en Castille⁵* », Mourad se montre intransigeant. Il déclare, en effet, qu'une « *société génère ses idéaux, la réussite économique pour les uns, la réussite intellectuelle pour les autres.⁶* » ; et il ajoute plus loin sur un ton pathétique : « *Notre société ne génère rien (...) Elle dégénère. (...) Le meilleur des mondes serait un compromis entre la ruche et le nœud de vipère⁷* » affirme-t-il. En relançant souvent le processus énonciatif du récit, la voix révoltée de ce personnage permet donc, de par sa faculté d'entendement et de révélation, de produire des effets singuliers chez les interlocuteurs, mais aussi chez le lecteur.

Contrairement aux voix implacables de Seyf et du commandant Smard, celles des autres protagonistes se dressent souvent sous forme de voix dissidentes et discordantes à la première personne, en dévoilant une double vision du monde. Elles se découvrent, en effet, à travers les discours tyranniques et autoritaires des terroristes

¹ *Ibid.*, p.115.

² *Ibid.*, p.69.

³ *Ibid.*, p. 69-70.

⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁷ *Ibid.*, p. 112-114.

et des policiers, d'une part, et ceux des idéalistes antagonistes, en quête de vérité et de liberté, d'autre part. Pris dans une « *fatale attraction*¹ », le lecteur est ainsi confronté, « *à mesure que les phrases succédaient aux phrases, page après page*² », à de vives tensions conflictuelles qui traduisent un monde absurde, gangréné par des rivalités perpétuelles. Nous devons, néanmoins, signaler qu'une instance narrative omnisciente, distincte de la voix du narrateur principal, surgit fréquemment dans le roman afin d'assurer sa fonction de « *régie*³ ». Elle se présente, en effet, sous forme de modérateur du récit, qui tente de réguler le désordre narratif, en marquant des « *situations frontalières, mixtes ou ambiguës*⁴ » :

« Hamid Kaïm allait bientôt les rejoindre. Ils évoqueraient alors une partie de leur jeunesse. (...) ils discuteraient de leurs soucis, eux aussi, couverts par le bruissement et la fureur des arbres aux troncs enneigés. Hocine et Mourad seraient présents et le petit appartement abriterait leurs querelles d'enfants chameilleurs, leurs éclats de rire⁵ », affirme-t-il.

Ce fragment discursif démontre ainsi l'existence d'un narrateur extradiégétique qui cherche à restituer certains événements en reléguant les deux voix narratives fondamentales, celles de Mourad et de Hocine, aux rôles de personnages-narrateurs au second degré.

Suite à cette analyse, nous avons pu distinguer la présence d'une hétérogénéité énonciative qui se dessine aisément à travers l'atomisation de diverses instances énonciatives, à la première personne, au sein du premier roman du corpus, *Le chien d'Ulysse*. La manifestation de ces différentes voix narratives est, en effet, réglementée par des rapports dialogiques complexes qui dévoilent l'évolution des personnages dans un milieu hostile et corrompu. Elles engagent ainsi une forme de polyvocalité qui permet au sujet de l'énonciation de se fractionner, en installant une configuration polyphonique du texte. Souvent insoumises et dissidentes, elles témoignent donc, à

¹ *Ibid.*, p. 114.

² *Ibid.* p. 255.

³ Gérard Genette propose cinq fonctions du narrateur : la *fonction narrative* ; la fonction de *régie*, où le narrateur commande et oriente l'organisation interne du texte ; la *fonction de communication* ; la *fonction testimoniale*, ou *d'attestation* ; et enfin, la *fonction idéologique*. In, *Figures III*, *op. cit.*, pp. 261-263.

⁴ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 71.

⁵ *Le Chien d'Ulysse*, *op. cit.*, p. 64.

travers des discours poignants, du « *mal absolue*¹ » qui gangrène Cyrtha en se dressant contre toute forme de tyrannie, d'animosité et de dictature. Troublées par une « *vision du monde, chaotique, fragmentaire, éclatée, [et] contradictoire*² », elles amplifient ainsi les expériences et les manifestations les plus exaltées du sens, en sommant le lecteur à restituer l'homogénéité sémantique et la cohérence du texte.

2. Les J « eux » de l'énonciation dans *La Kahéna*

Le second roman de Bachi, *La Kahéna*, présente également un enchevêtrement de j « eux » narratifs complexes qui arborent souvent un brouillage énonciatif des plus singuliers, en secouant souvent la stabilité du récit. L'intrusion régulière d'énoncés discursifs à la première personne, ajustés dans un récit principalement narré à la troisième personne, aménage donc une hétérogénéité énonciative prolifique. En effet, outre la voix de Hamid Kaïm, personnage-narrateur principal, un assortiment d'autres instances énonciatives résonnent fréquemment dans le texte. La narration dévoile ainsi, entre autres, la voix du père, nommé également Hamid, celle de Shéhérazade, de son ami d'enfance Ali, de son amante Samira, mais aussi celle du colon Bergagna et de sa femme Sophie. Ses différentes voix se débattent et s'enchevêtrent donc, inlassablement, en confrontant le texte à un éclatement des perspectives et des points de vue narratifs.

2.1 Les J « eux » des voix confondues de Schéhérazade et de Hamid Kaïm

Dès les premières pages du roman, le lecteur se confronte à une narration au second degré où la voix de Hamid se détache de son récit en cédant la parole à Shéhérazade, son amante imaginaire. Ankylosé par la consommation des narcotiques, ce personnage principal, qui « *mourait sous les balles d'un terroriste*³ » sur un lit d'Hôpital, se découvre donc un avatar-narrateur qui rapporte sagement ces dires et ses délires. Face à cette femme attentive et anonyme qui entendait « *sa voix se*

¹ *Ibid.*, p. 254.

² Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 169.

³ *La Kahéna*, op. cit., p. 279.

*tordre*¹», Hamid déroule patiemment, durant trois nuits successives, des histoires alambiquées et invraisemblables. Soigneusement transcrites dans le journal de son père et dans les carnets de Bergagna, elles ont été retrouvées dans un aigle harpie au sein de la villa, éponyme du roman, *La Kahéna*. En s'adressant à son double féminin, il déclare en effet que seuls ces quelques documents épars peuvent l'orienter et l'éclairer sur sa vie, celle de sa famille, mais aussi sur les bouleversements de son pays ; il exprime ainsi ses impressions en ces termes : « (...) *je me contente de si peu, de ces quelques feuillets placés dans des journaux*²» désormais contingents et inachevés. Dans une tentative incessante « [d'] *enrober la réalité d'un voile propice au séjour de la parole*³», cette instance énonciative expose, par ailleurs, outre les histoires de son père et des autres protagonistes, ses réminiscences, ses hallucinations et ses rêves les plus invraisemblables. À la fois masculine et féminine, cette voix perçante du récit, donne toutefois l'impression de s'adresser à son « moi » propre, « *comme s'il n'eût été lui-même que le lointain écho de ses dires*⁴», témoigne Schéhérazade. En effet, c'est par le truchement d'une narration homodiégétique que Hamid s'insère fréquemment dans les interstices du récit afin de se détacher de la voix mystérieuse et salvatrice de son double. Il s'acharne ainsi à se décharger, dans une narration désorientée et fragmentaire, du poids d'un passé pénible et d'un présent douloureux. Ces derniers le hantent et le taraudent, en effet, en le dépouillant de toute expectative d'avenir : « *ma vie n'a plus de sens (...), je suis vieux, à trente ans, vieux, et ce putain de pays qui s'emballe, ses gosses qui se font flinguer*⁵», confie-t-il désespéré. Au fil du récit, ce personnage-narrateur dévoilera également à Shéhérazade l'histoire d'une rencontre déçue avec Samira ; un amour de jeunesse qu'il a pu revoir dans la villa de Bergagna. Il avouera toutefois qu'elle l'avait abandonné à son chagrin pour reprendre son ancienne relation avec le commandant Smard, en ignorant que

¹ *Ibid.*, p 21.

² *Ibid.*, p.154.

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ *Ibid.*, p.154.

cette décision éprouvante découle de la découverte imprévue des liens de sang existants entre eux :

« (...) elle est partie, elle s'est enfuie, elle ne reviendra plus, je suis seul (...) elle me suppliait de lui pardonner, d'oublier le passé, je me suis précipité, comme le bon toutou que je suis, (...) pas d'enfants, rien, pas de famille, on me convoque, je me présente, et voilà (...) elle ne peut pas se passer de moi, elle va le quitter, elle est partie pour le lui dire, elle va bientôt m'appeler, je l'ai quitté, il ne voulait pas, il m'a menacée, il a crié, il a pleuré, elle va bientôt me, il n'y a pas de téléphone ici ¹».

Ce fragment discursif présente ainsi un énoncé complexe qui oscille, dans une absence totale d'accords syntaxiques, entre un discours narrativisé et un discours indirect libre en découvrant de lourds secrets, soigneusement enfouis. Cependant, face à la voix magistrale de Schéhérazade, qui dessine l'image d'une conteuse par excellence, celle du narrateur principal Hamid se glissait fréquemment au sein du récit en marquant des silences stridents et imposants. Il aiguise, de la sorte, la curiosité, la fascination et l'impatience de son interlocutrice qui le confirme en ces termes : « *Je me demandais s'il reprendrait son récit. Se moquant de mon impatience, (...). Son mutisme me mettait aux aguets ; mon désir s'enracinait dans cette parole en défaut²* ». Cette voix confuse et indéterminée, qui s'immisçait dans le récit, parvient donc souvent à effacer, par le biais d'une narration homodiégétique, la voix de son interlocuteur : « *Il me faisait l'effet d'une Shéhérazade de pacotille, et moi femme, je devenais son roi, son amante au bras suspendu.³* » déclare-telle. Cette instance énonciative se déploie donc tant au rythme des réflexions, des histoires et des expériences de Hamid, que des autres protagonistes. Elle reprend souvent, en effet, les dires du personnage-narrateur principal en exposant, par intermittence, tant la propre histoire de ce dernier, de son père, de ses tantes, que celle de Bergagna et des deux Bagnards qu'il avait charriés lors de son aventure en Amazonie : « *Pour me bercer, Hamid Kaïm me racontait l'histoire de ces trois hommes, qui, après une odyssée dans la jungle, parvenaient jusqu'à Rio de Janeiro et embarquaient pour l'Algérie⁴* » avoue-t-elle. Captivée par le récit de Hamid, qu'elle reprend fidèlement, cette narratrice-auditrice ne peut donc

¹ *Ibid.*, pp.153-154.

² *Ibid.*, p. 105.

³ *Ibid.*, p. 98

⁴ *Ibid.*, p. 98.

se soustraire à l'enchantement et à la séduction de ce conteur-amant : « *Je ne pouvais renoncer à savoir. Sinon l'histoire tissée pendant ces trois nuits ne trouverait pas de conclusion ; pis, elle resterait sans signification, suspendu au-dessus du néant.*¹ ».

Les deux voix de Hamid et de Schéhérazade assument donc souvent la narration en témoignant de la présence d'un « *Autre fraternel et jumeau, né non pas de lui, ni en lui, mais à côté et en même temps, dans une identique nouveauté, dans une dualité sans recours.*² », affirme Michel Foucault. Ces deux instances énonciatives, qui se perdaient dans un foisonnement de discours fragmentés, occupent donc une place de choix dans le texte où le « *le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile.*³ ». Elles alimentent ainsi, par le truchement d'une énonciation douteuse et défaillante, l'illusion d'un discours authentique où le récepteur ne sait s'il doit octroyer au rapporteur, ou au locuteur premier, les traces de la subjectivité dans le récit.

2.2 La voix absente de Hamid Kaïm-père

Aux côtés de ces deux premières voix énigmatiques et fusionnelles, la voix en « Je » du père de Hamid, qui porte le même patronyme que son fils⁴, va également se glisser régulièrement dans le récit en tentant de démêler certaines histoires complexes et obscures de trois générations consécutives. Elle se livre ainsi à dérouler longuement moult secrets et mystères retranscrits dans un journal intime, soigneusement dissimulé au sein de la villa de Bergagna. Décédé durant la guerre de libération, ce dernier a, en effet, consigné ses mémoires dans un carnet qu'Ali Khan a retrouvé, caché dans un aigle harpie, conjointement avec les écrits du colon français. Récupéré par son fils Hamid, son contenu, sectionné en plusieurs fragments épars, sera ainsi dévoilé par intermittence en tergiversant entre la première et la troisième personne. Dans un récit intradiégétique, son histoire personnelle, celle de sa famille, les supplices de la guerre

¹ *Ibid.*, p 270-271.

² Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, *op. cit.*, p. 337.

³ Roland, Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973, p. 101.

⁴ Signalons qu'au fil de notre analyse, et à chaque fois que ses deux protagonistes seront conjointement mentionnés, nous porterons les indications de « père » ou de « fils » devant le nom du personnage désigné.

et les souffrances d'un pays, voué à sa perte, sont ainsi mis en lumière de façon désordonnée et lapidaire :

« Ma vie mime l'effort du mulet, sans cesse à vouloir sortir de ses rails. La Kabylie et son domaine enfantin, Cyrtha ensuite et la découverte du corps, la guerre en France, la paix pour finir, mais sans les Arabes, la guerre pour recommencer, avec les Arabes, la paix entre deux guerres, longue période d'ennui et de gestation, longue période sans repos ¹».

Dans une narration homodiégétique, cette voix lointaine tente donc de livrer au lecteur les bribes d'une longue Histoire² douloureuse, fortement altérée par une mémoire défaillante et amnésique. Elle expose en effet, par fragments discontinus, l'aventure d'une quête incessante de son identité usurpée qui est, désormais, étroitement liée à une expérience collective dramatique :

« Nous nous sommes battus pour ces quelques traces de culture, parce que nous avions la conviction que nous méritions mieux, que nous étions des hommes, fiers et libres comme nos ancêtres (...) En attendant, rien ne se déroule comme prévu. Où sont passées les élections libres, le gouvernement civil et démocratique que nous avons promis à ceux qui ont lutté à nos côtés et qui sont morts, pensons un jour que leurs enfants vivraient mieux qu'eux ? - c'est cette guerre qui a trop duré, (...) les meilleurs peuplent les ténèbres. Et les survivants ne cherchent plus qu'à remplacer les anciens maîtres du pays ³».

Ici, le narrateur Hamid Kaïm-père use de la première personne du plurielle pour relater un combat collectif, dont l'issue fatale signait une « *nouvelle confiscation*⁴ » et usurpation du pays. En s'opposant aux usurpateurs du pouvoir, il se dresse également contre Mahmoud, son compagnon de combat, qui s'est détourné indignement des principes fondamentaux de la révolution algérienne. En rapportant les paroles de son ami tantôt au style indirect, indirect libre, ou encore narrativisé, il dénonce ainsi l'alliance regrettable de celui-ci aux nouveaux teneurs du pouvoir algérien :

« J'en veux souvent à Mahmoud, mon compagnon d'armes, qui à présent est prêt à s'accommoder du nouveau régime. On ne peut pas résister éternellement, me répète-il quand je le harcèle à propos de ses compromissions avec les loups qui dévorent ce pays. Ce sont les nouveaux prétendants.⁵».

¹ *La Kahéna*, op. cit., p. 176.

² Conférer la thèse de doctorat de Lamia Mecheri intitulée, *L'écriture de l'Histoire chez Salim Bachi*, Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis, 2013. Cette recherche présente, en effet, une analyse sur les différentes modalités scripturales qui attestent de la présence de « *l'Histoire* » dans l'œuvre de Salim Bachi.

³ *La Kahéna*, op. cit., pp. 201-202.

⁴ *Ibid.*, p.288.

⁵ *Ibid.*, p. 201.

Le dévouement, l'idéalisme et la loyauté de Hamid-père, un martyr de la guerre d'indépendance, sont toutefois restitués et mis en valeur par la voix de Mahmoud, lors d'une entrevue avec son fils :

« Je n'ai pas su l'empêcher, (...) C'était un idéaliste. Il pensait que l'on pouvait changer le monde. Arrêter les loups au seuil de la bergerie. Le drame, c'est qu'il était le seul à le croire. (...) Je l'ai laissé partir à la mort. Longtemps je me suis consolé en prenant soin de toi, son fils unique. Je me suis trompé. Il n'y a pas un jour, pas une heure, pas une minute où je ne pense à lui et où je ne regrette ma lâcheté ¹».

Tout bien considéré, la manifestation de ces multiples instances énonciatives, qui amplifient « *le drame, ou la tragédie selon le point de vue adopté*²», permet à différentes voix narratives en J « eu » d'exprimer leurs révoltes et leurs désillusions face à un obscurantisme aveuglant et démesuré. Elles cohabitent et s'affrontent donc dans ce roman en donnant lieu, par l'entremise d'une subjectivité en action, à un sujet confus et éclaté qui cultive une hétérogénéité énonciative signifiante au sein du récit. Notons, tout de même que, en alternant les j « eux » narratifs à la première personne, le récit marque souvent la présence d'une voix extradiégétique omnisciente qui incite le lecteur à la réflexion « *en fonction de ce qu'il est en train de décoder*³».

3. Les J (eux) énonciatifs dans le recueil : *Les douze contes de minuit*

Il en va de même pour le troisième ouvrage de notre corpus qui développe un espace polyphonique singulier au profit d'un flux de voix énonciatives à la première personne, en dispersant ainsi le sujet narratif. À cet égard, plusieurs histoires, qui font écho aux événements relatés dans les deux premiers romans, sont d'ailleurs revisités dans ce recueil de douze nouvelles en dévoilant un monde gangrené par la violence. Aussi, l'un des récits les plus représentatifs de ce procédé polyphonique est, sans conteste, la huitième nouvelle intitulée « *Histoire d'un mort*⁴». Elle propose, en effet, un agencement énonciatif hétérogène qui met en scène le nombre de sept instances narratives ; ces dernières s'approprient donc la parole en variant les points de vue, selon la position des personnages-narrateurs et leur statut narratif. Ainsi, suite au décès

¹ *Ibid.*, p.288.

² *Ibid.*, p.128.

³ Michel Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris, 1978, (1983), p.17.

⁴ *Les douze contes de minuit*, *op. cit.*, p. 93.

du redoutable chef de famille, Si Mokhtar, les différents membres de la cellule familiale prennent alternativement la parole en se livrant, à travers une narration intrahomodiégétique, à des discours saisissants et révélateurs. Tel un hymne à la mort, ils brossent les événements les plus bouleversants de leur vie et celle du patriarche sous forme de dialogues et de monologues intérieurs itératifs. Aussi, ces différents personnages-narrateurs, Mimo, Rachid, Mourad, Nadia, Fatima, Hakima, Malika, s'adonnent-ils habilement à dresser le portrait détaillé de cet homme mystérieux en révélant, par bribes, les circonstances de sa soudaine disparition. Répartis en fragments textuels bien distincts, leurs discours s'alternent au fur et à mesure en fonction des relations qu'ils tissaient avec le défunt. Cependant, le récit de cette nouvelle qui permet à la voix de Mimo, le benjamin de la fratrie, de se distinguer à deux reprises dans le texte, donne lieu à une huitième instance énonciative. Le discours de ce personnage, que la mort frappe pour la première fois, expose ainsi, dans une innocence enfantine émouvante, les conjonctures de la disparition de son père : « *Et si c'était comme le sommeil, un long sommeil ? (...) Il n'aurait jamais dû fermer les yeux.* ¹ », pensa-t-il. Contrairement à son frère Rachid et à sa sœur Nadia, qui semblent indifférents et même soulagés par la disparition du père, Mimo éprouvait donc une grande peine face à la fatalité et à la réalité des choses : « *L'imam se tenait droit devant papa, qui dormait, et il lui parlait (...) comme s'il était parti en voyage et qu'il ne reviendrait plus jamais. Comme s'il avait fui à l'autre bout de la terre* ² », déclare-t-il. Ce monologue intérieur permet ainsi au narrateur de s'exprimer, dans un récit homodiégétique, en dévoilant à la fois ce qu'il voit et ce qu'il perçoit : « *Je voulais grandir pour échapper au silence, à la pénombre, au temps.* ³ », ajoute-il dans une sagesse précoce.

La voix de Nadia, quant à elle, se contente de signaler la perte subite du père de famille en s'insurgeant, principalement, de sa situation de femme bannie et méprisée,

¹ *Ibid.*, pp. 95.

² *Ibid.*, pp. 101.

³ *Ibid.*, pp.102.

sans accorder à cet évènement l'importance qui lui est due ; ce que confirme d'ailleurs ce monologue intérieur d'où émane cette forme d'insensibilité :

« Il est mort ce matin. Dehors, le ciel était chargé de pluie. Je ne peux pas sortir sans leur permission à tous. Sauf Rachid, qui aimerait que je m'en aille. (...) Et ses sœurs sont venues, nos tantes Hakima et Fatima, pour le préparer. Et pendant que je le tenais entre mes bras, je me suis demandé s'il me faudrait un jour laver le corps d'un de mes frères.¹ ».

Or, cette indifférence se décèle également à travers la voix de son frangin Rachid ; dévoué et attentif à ses tourments, il extériorise explicitement son mépris à l'égard de ce géniteur despote ainsi qu'envers la majorité des membres de sa famille : « *Son corps n'est plus le siens. Vide. Son corps est vide (...) Mais je n'éprouvais aucune peine, je m'asseyais sur mes talons et fumais une cigarette en les regardant se diriger vers la mosquée* ²», affirme-il. Il poursuit donc son discours déchaîné dans une narration homo-hétérodiégétique, tant à la première qu'à la troisième personne. Ces paroles tissent ainsi des liens étroits entre le phénomène de la mort en général, la religion qu'il dénigre et les rites funéraires traditionnels sans, pour autant, épargner la mémoire de son défunt père. Aussi, s'étale-il sur les multiples trahisons de ce dernier et celles de sa propre mère, en mettant l'accent sur les doutes qui le taraudent et qui concernent ses relations de fraternité avec Mourad : « *je me demandais comment nous pouvions être frères : il ne me ressemblait pas, non, il ne ressemblait à aucun d'entre nous et même pas au mort* ³», témoigne-il sur un ton accusateur.

Soupçonné, d'être le fruit d'un adultère, Mourad semble toutefois, à l'inverse de Rachid, plus lucide et profondément effondré par le décès de Si Mokhtar. Outré par l'indifférence et l'animosité de son frère, il dévoile ainsi son indignation face à l'indifférence et à l'hérésie de son frangin : « *Il me regardait comme si j'avais jamais été son frère aîné. Il me doit le respect. (...) Il lui doit le respect, a lui aussi qui maintenant est dans les bras de Dieu et qui sans doute nous regarde et nous juge,*

¹ *Ibid.*, p. 103-105.

² *Ibid.*, p. 97-98.

³ *Ibid.*, p. 99.

*nous ses enfants, la chair de sa chair, son sang.*¹ ». Outré et offensé, il se livre donc à des discours virulents face aux réactions indues de ce frère insensible et désespéré :

« Je lui ai dit, Rachid, tu ne devrais pas te moquer ainsi de la religion, tu ne devrais pas insulter sa mémoire en te comportant comme un communiste. Il a continué à fumer et à dire des saloperies. Il ne voulait pas nous suivre à l'intérieur de la mosquée, ni s'asseoir avec nous pour une dernière prière, celle que tout homme doit se préparer à ne jamais entendre. ²».

D'autre part, les deux frangines de Si Mokhtar, Fatima et Hakima, ainsi que sa conjointe Malika, prennent subséquemment la parole afin d'exprimer leurs appréhensions et leurs ressentiments envers le défunt. La voix de sa femme confirme froidement, d'ailleurs, son indolence et sa rancœur envers son époux qui ne semble nullement l'avoir considéré ou aimé tout au long de leur union. C'est ainsi qu'elle se livre enfin à révéler dans un long monologue, à narration homodiégétique, un lourd secret enseveli à jamais dans les mémoires de tous les membres de la famille.

« Je n'ai pas ressenti de peine, ni de colère, ni de joie. Je n'ai rien ressenti et c'est mieux ainsi. (...) Sous son visage, on voyait apparaître les os du crâne, dont le tracé régulier dessinait un masque (...) effrayant. Pourtant, j'ai su immédiatement qu'il ne me ferait plus jamais peur. (...) Sa vie d'ailleurs n'aura jamais été qu'une sorte de déficit à ma logique, comme si, en continuant à respirer, il revendiquait une place qui ne lui est pas due, et cela depuis trop longtemps pour que cela fût admissible. Pour moi, il avait cessé d'exister bien avant ce matin. (...) Je ne lui pardonnerais jamais ce qu'il a fait [tué sa fille]. Jamais.³».

Ce segment discursif concrétise ainsi un acte de parole qui divulgue un dédoublement énonciatif, en fragmentant l'acte d'énonciation au sein du récit. Il révèle donc les circonstances de l'acte criminel perpétré par le défunt sur sa propre fille pour avoir, manifestement, offensé l'honneur de la famille : « *Du jour où il l'a fait, j'ai tué en moi tout sentiment et je suis devenue une mécanique de chair et de sang.*⁴ » confie-t-elle. Toutefois, Fatima, l'une des sœurs du défunt, semble le soutenir dans cet acte abominable qui a ôté la vie à une âme innocente ; elle affirme ainsi que son frère « *a fait ce que doit faire tout homme pour rétablir l'harmonie dans son foyer. (...) Il a tranché pour le bien de tous. Qu'auraient dit les voisins s'il ne s'était pas interposé ? (...) nous aurions perdu notre dignité.*⁵», déclare-t-elle. Cette voix virulente rapporte

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p.100.

³ *Ibid.*, pp. 111-112.

⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁵ *Ibid.*, p. 106.

donc, dans un style indirect libre, les propos de son frère en exposant ses convictions, mais aussi son impuissance face aux lois et aux dogmes qui régissent le monde aveugle de Cyrtha. Honni et méprisé par la plupart des membres de la famille, Si Mokhtar représente ainsi, à leur sens, un personnage tyrannique et inhumain ; sa disparition semble d'ailleurs instaurer la fin d'un règne autoritaire qui offusquait son entourage. Fatima rapporte toutefois l'un de ses discours où elle livre, au style direct, sa repentance et ses remords quant au crime commis sur son enfant : « *Je n'y ai rien gagné, rien. Et elle n'est plus là, et j'ai perdu l'amour des miens. (...). Dans le quartier, dans Cyrtha, on ne m'a jamais autant respecté. Mais chez moi, on me hait. Je n'aurais jamais dû vous écouter. Celui qui n'est plus maître chez lui, n'est plus maître de son destin. C'est écrit.*¹ ». Malgré ses regrets, la mort semble néanmoins se poser comme une délivrance pour ce père de famille qui tente de se décharger de la responsabilité de ce meurtre en l'imputant à la société, à ses us et à ses mœurs contraignantes.

En méditant sur la mort et ses mystères, Hakima, la seconde sœur du défunt, semble toutefois indécise, sceptique et détachée. Sa perte paraît, en effet, ne pas la troubler plus qu'il en faut : « *La mort ne l'a pas apaisé. Elle n'apaise personne. Je sais que les morts ne partent jamais en paix (...) Regarde, maintenant, regarde toi, mon frère. Où est passée ta superbe ? et ton fier orgueil. ?*² ». Ainsi, seules deux voix semblent le soutenir : sa sœur Fatima, aussi cruelle et rigoureuse que lui, et Mourad, inconscient et candide. Ces différentes voix se sont donc succédées au sein du récit afin d'exprimer, dans une narration souvent homodiégétique, leurs opinions, leurs doutes, leurs contestations ainsi que leurs états d'âmes face à la trahison, à l'indifférence et à la fatalité de la mort. Dans une autre nouvelle du recueil intitulée « *Le bourreau de Cyrtha*³ », c'est le personnage Seyf, qui déroule un discours récalcitrant et irrationnel en soutenant les agissements sanguinaires des intégristes islamistes. Ce titre éponymique représente, en effet, un surnom attribué à ce

¹ *Ibid.*, pp.105-106.

² *Ibid.*, p. 110.

³ *Ibid.*, p.115.

protagoniste extravagant, que l'on retrouve dans *Le chien d'Ulysse* et qui est impliqué dans les plus exécrables horreurs de la brigade policière. C'est dans une narration autodiégétique à la première personne qu'il déroule donc un long récit glaçant, où il expose son quotidien périlleux de tortionnaire : « *La nuit, nous partons en opération. Nous ratissions. Nous ratissions encore et encore, et large. (...) Nous les encerclions. Nous les circonvenions, Nous les exterminions avec une détermination farouche*¹», témoigne-t-il. Il se livre ainsi à dévoiler les différentes expéditions de ratissage qu'ils effectuèrent, à la recherche de potentiels terroristes dans les ruelles sombres et menaçantes de Cyrtha : « *Je ne gâcherai plus mes munitions. Je les égorgerai avec un bris de verre. Je leur arracherai la tête. Et la déposerai devant leurs mères* ²». Déclare-t-il. Ces j « eux » narratifs témoignent souvent, de la sorte, des atrocités et des conditions de vie déplorables auxquelles les habitants de cette ville sont confrontés. Dans la nouvelle « *Icare et le minotaure* ³», la voix narrative autodiégétique du journaliste Hamid Kaïm résonne clairement au sein du récit, en incitant son entourage à l'éveil et à la révolte. Il entame, en effet, un long discours à la première personne sur les obstacles et les conditions menaçantes auxquelles doit faire face un écrivain engagé. Etant convoité pour ses écrits contestataires, ce personnage-narrateur prédit ainsi sa mort prochaine en ayant la certitude de subir les pires atrocités : « *Ma mort sera noyée dans la violence et le tumulte. Les responsabilités seront partagées par tout le monde, de manière équitable, en vertu de la plus grande et de la plus atroce justice qui existe sur cette terre.* ⁴». Ce fragment discursif renvoie donc implicitement aux actes criminels qui ont eu lieu en Algérie dans les années quatre-vingt-dix et qui ont installé la désillusion totale au sein de la population. Dans la nouvelle « *Fort Lotfi*⁵», Réda déroule d'ailleurs, par le biais d'une lettre adressée à Hocine, le récit émouvant des souffrances et des humiliations que ses compagnons et lui-même endurent au fin fond du Sahara algérien ; une base militaire,

¹ *Ibid.*, p.123.

² *Ibid.*, p. 125.

³ *Ibid.*, pp. 151-164.

⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁵ *Ibid.*, p.33. Appelée également « *ville caserne* », *Fort Lotfi* est en réalité une base militaire située à Tindouf, au sud-ouest de l'Algérie.

éponyme de la nouvelle en question : « *Hocine, je t'écris cette lettre pour me délivrer et remettre entre tes mains ce poids d'intolérable. Par le subterfuge, je tentais de me débarrasser de l'insignifiance. Le monde m'accablait ; je te le présentai, espérant en éloigner la dévastation.*¹ », témoigne-t-il.

La plupart des nouvelles du recueil se dressent donc comme un lieu fécond de l'hétérogénéité énonciative qui installe une polyphonie narrative singulière, où le sujet se disperse « *et se révèle aventureusement, au sein d'un réseau de figures qui transforment et multiplient ses traits.*² ». Toutefois, les multiples voix narratives à la première personne sont souvent soumises à une confrontation continue avec les récits à la troisième personne³. Le jeu du « je » narratif est, par conséquent, dépossédé de son pouvoir individuel et devient ainsi une parole collective. Les récits se fragmentent, de la sorte, et donnent lieu à des visions du monde et des opinions diversifiées et conflictuelles, dans un foisonnement saisissant de perspectives et de points de vue :

« (...) à peine un « je » a-t-il été posé, qu'un autre surgit qui vient contredire la représentation qu'on s'est à grand-peine construite du « je » antérieur ; le « je » est toujours un autre, le « ici » un ailleurs et le « maintenant » un ailleurs temporel : leur existence extra-discursive ne survit pas à leur énonciation. Paradoxalement, les textes de ce type, plus ils sont « ancrés », et plus ils flottent.⁴ ».

¹ *Ibid.*, p. 38.

² Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, José Corti, En lisant en écrivant, 2000, p.375.

³ Dans cette optique, les deux nouvelles « *Le Cousin* » ou « *Nuée ardente* » se présentent, entre autres, comme deux récits à la troisième personne, mené par un narrateur hétérodiégétique.

⁴ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation : De la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 66.

Conclusion du premier chapitre

L'examen de l'atomisation de l'univers énonciatif, dû à la divergence des j « eux » narratifs, au cours de ce chapitre, nous a permis de déceler la résonance d'une polyphonie narrative saisissante dans tout le corpus. Ce procédé narratif dévoile, en effet, un enchevêtrement remarquable de voix énonciatives qui réfutent formellement « *le poids du je unique au monde*¹ ». Il ordonne ainsi une hétérogénéité narrative implacable qui, par le fait de l'éclatement du sujet énonciatif, conteste toute idée de monologisme, de platitude et de clôture ; à cet effet, « *La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes*² ». Nous pouvons donc avancer que ces jeux énonciatifs diversifiés, qui contaminent la structure interne des récits de Bachi, permettent « *de renouveler sans cesse (1) la posture du narrateur, (2) l'éclat bouleversant de l'attaque* », au sens de Pascal Quignard³.

La concentration de ces voix narratives, éminemment dissidentes, découvre souvent, d'ailleurs, une situation sociale décadente ainsi qu'un système religieux et politique assujettissant au sein du récit. Moutl discours réfractaires sont, dès lors, dispersés et relancés, indéfiniment, en faisant du texte un espace dialogique qui permet de lever le voile sur un aspect engagé du récit. Cette perspective narrative, qui dévoile des divergences idéologiques au sein même de la fiction, écarte donc les jugements personnels de l'auteur en optant pour la diversité des opinions ; elle se pose ainsi comme une « *sorte de prise en charge directe de la lourdeur du réel. (...) dont la préoccupation cependant reste littéraire* ⁴ ». En somme, la polyphonie narrative permet ainsi d'orchestrer une hétérogénéité énonciative prospère qui permet d'engendrer un univers signifiant, composite et fragmentaire dans toute la trilogie.

¹ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil (Collection Poétique) p.150.

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Une gêne technique à l'égard des fragments*, op. cit., pp. 61-62. En effet, selon Quignard, « *la posture du narrateur et l'éclat bouleversant de l'attaque* » sont deux caractéristiques essentielles du fragmentaire, mais aussi deux « *bienfaits du fragment* ». *Ibid.*

⁴ Charles Bonn et Boualit Farida, « *Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin : témoigner d'une tragédie ?* », Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 7-23.

SECOND CHAPITRE

EXCENTRICITE TYPOGRAPHIQUE : ENTRE JEUX D'ECRITURE ET PRATIQUES DE LECTURE

« Si tout ce qui se passe à la surface de la page éveille une susceptibilité aussi vive (...) c'est évidemment que cette surface est dépositaire d'une valeur essentielle, qui est le continu du discours littéraire »

Roland Barthes¹

« Encore une vague qui se lève et qui tombe, sans cesse se disloque, entre les arêtes de la falaise retombent sans force, s'immiscant, lente, épousant les circularités, puis refluant entre les excavations et les gouffres pour mieux rassembler ses forces, pour mieux se briser sur la paroi, enlevant à chaque coup une parcelle de ce qui lui a résisté avec tant de violence, emportant avec elle ce qui la disloque à chaque fois, ce qui la détruit, et ainsi, inlassablement, jusqu'à la fin des temps ».

Salim Bachi²

Introduction

À la lecture des ouvrages de Bachi, le lecteur est d'emblée confronté à un agencement typographique excentrique qui contamine la matérialité du texte en fragmentant sa structure et son espace énonciatif. Diverses agrammaticalités et incohérences syntaxiques et lexicales s'imposent donc dans le texte, à travers l'usage de ruptures, de blancs, de vides narratifs récursifs, ainsi que de genres textuels distincts (journaux intimes, carnets, aphorismes, etc.). Ce procédé d'écriture, aisément « perceptible par le sens visuel ³ » du lecteur, ordonne ainsi, inévitablement, une configuration énonciative morcelée et désordonnée qui met souvent, selon H. Meschonnic, un « silence [éloquent] de son côté⁴ ». Le récit ainsi décousu affiche, de ce fait, des dérèglements complexes tant dans les pratiques d'écriture que de lecture en

¹ « Littérature et discontinu », in *Essais Critiques*, Paris, Seuil 1964, p. 177.

² *Le chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 293.

³ Roland Barthes désigne le texte comme « la surface phénoménale de l'œuvre littéraire ; c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens ³ ». In, « *Théorie Du Texte* », p. 1, 1974. Disponible sur https://www.psychanalyse.com/pdf/Theorie_du_texte_Roland_Barthes.pdf, consulté le 12/01/2020.

⁴ *Pour la Poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, p. 151.

sollicitant « *des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur*¹ ». Par ailleurs, cet agencement textuel irrégulier qui tente, désespérément, d'accorder un sens au récit, installe souvent des discours métafictionnels récurrents en mettant en scène une voix auctoriale tacite. Cette stratégie narrative autoréférentielle permet ainsi de divulguer tant le fonctionnement du texte que « *la loi de son engendrement*² » ; elle suggère, de la sorte, une réflexion constante qui nécessite « *une compétence du lecteur, comparable, (...) à celle du producteur du texte*³ ». L'excentricité typographique, qui est une forme d'altération de l'iconicité du texte, se pose par conséquent, au sens large du terme, comme « *tout système sémiotique visuel ou spatial*⁴ » et, au sens strict, comme « *un système graphique de notation du langage*⁵ ».

Intitulé « *Excentricité typographique : entre jeux d'écriture et pratiques de lecture* », ce chapitre vise donc à saisir le dérèglement typographique, qui disloque fortement tant la surface observable du texte que son espace narratif et énonciatif. Il doit rendre compte de la manière dont l'auteur s'évertue à déconstruire et à reconstruire l'aspect structurel et organisationnel de ses textes, en tenant compte des effets de sens produits sur le lecteur. Notre problématique est donc centrée sur cette forme scripturale singulière qui, en affectant fortement le processus énonciatif du texte, semble instaurer une polyphonie narrative imparable au sein du récit. Nous nous demandons, dès lors, quelles sont les aspects, les spécificités et les fonctions des multiples extensions et distorsions typographiques mises en place dans le texte ? Et dans quelle mesure se distingue-t-il comme procédé polyphonique inéluctable qui déstabilise tant l'homogénéité énonciative du récit que l'acte de lecture ? Nous supposons ainsi que la mise en œuvre d'un désordre typographique affecte forcément le déploiement régulier de la structure du texte et de son univers énonciatif, en se

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par B. Myriem, Livre de Poche (Biblio Essais), Paris, Grasset, [1979] 1985, p. 62.

² Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 275.

³ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès, « Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage », Hachette 1993, p. 206.

⁴ Oswald Ducrot, et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 249.

⁵ *Ibid.*

dressant comme une stratégie polyphonique et une forme signifiante par excellence. L'intérêt sera donc porté, dans un premier temps, sur le fractionnement chapitral, les dérèglements phrastiques et syntaxiques, l'absence et/ou l'exagération de signes de ponctuation ainsi que sur la dispersion irrégulière de mots et d'expressions qui favorisent le désordre énonciatif du récit. Nous nous focaliserons, subséquentement, sur la manifestation du discours métafictionnel qui permet à l'auteur d'introduire un niveau métatextuel tacite et subjectif au sein du récit. Cette perspective narrative nous permettra ainsi de dévoiler la présence de discours métafictionnels/réflexifs qui jonchent le récit en disloquant le texte.

1. L'éclatement structurel, syntaxique et lexical : un silence éloquent

La fragmentation de la surface matérielle du texte, par le biais d'éléments syntaxiques et lexicaux hétérogènes (coupures structurelles, italiques, vides narratifs, collages, trouble de la ponctuation etc.), donne lieu forcément à un espace textuel singulier et informe. Cette subdivision structurelle signifiante s'affirme, de ce fait, comme un acte énonciatif qui brise la linéarité du récit en renversant le livre lui-même, au sens de R. Barthes :

« (...) toute secousse imposée par un auteur aux normes typographiques d'un ouvrage constitue un ébranlement essentiel : échelonner des mots isolés sur une page, mêler l'italique, le romain et la capitale selon un projet qui n'est visiblement pas celui de la démonstration intellectuelle (...) rompre matériellement le fil de la phrase par des alinéas disparates, élever en importance un mot et une phrase, toutes ces libertés concourent en somme : à la destruction même du Livre¹»

1.1 Les subdivisions chapitrales et séquentielles

Les irrégularités typographiques présentent donc, dans les deux premiers romans du corpus², des subdivisions remarquables qui leur confèrent, à travers des vides, des écarts, des sauts et des pages blanches, une apparence fragmentée et asymétrique. Ils sont, en effet, traversés par des découpages en chapitres, en sections, en séquences ou en micro-séquences multiples qui segmentent fréquemment leur

¹ *Essais critiques, op. cit.*, p.176.

² Notons que la disposition formelle du recueil, *Les douze contes de minuit*, présente une architecture différente des deux premiers romans, étant donné l'orientation générique qu'il représente et qui le distingue.

organisation structurelle. Régulièrement cotées, titrées ou séparées par des lignes droites, ces cellules textuelles disproportionnées mettent ainsi en relation des voix et des discours hétérogènes qui finissent par s'amalgamer en donnant l'impression qu'il s'agit d'un effet de montage intentionnel. Cette disposition signifiante du texte, permet ainsi à l'auteur, qui semble attacher une grande importance à l'architecture de son œuvre, de dévoiler un souci constant de déconstruction et de reconstruction en incitant le lecteur à la réflexion :

« De même que le romancier matérialise le monde de son imagination à travers les mots, de même le lecteur — à partir de ces mots — fabrique en retour un univers littéraire qui est autant sa création que celle du romancier. Cette quasi-équation des actes de lecture et d'écriture constitue l'une des préoccupations qui différencient la métafiction moderne de toute forme antérieure de conscience romanesque auto-centrique¹».

Ainsi, dans le premier roman de Bachi, *Le chien d'Ulysse*, la subdivision du récit en « VI » parties disproportionnées, cotées en chiffres arabe, présente une segmentation en 57 sections (qui se répartissent successivement, pour chacune d'elles, en 9/5/8/8/16 et 11 sous-sections). Cette forme de fractionnement partielle se dresse ainsi sous forme de fragments textuels, souvent séparés par des vides et des pages vierges, en contribuant forcément à l'éclatement des discours et des voix énonciatives. Incertains et flottants, les événements sont ainsi reconduits constamment, par intermittence, sur plusieurs pages de l'ouvrage. Les récits se dispersent donc de manière saisissante en multipliant les sections et les fragments textuels, à l'instar des histoires de Hocine, Hamid, Ali, Mourad, Poisson, Rachid et Seyf. Si nous considérons le récit de ce dernier, à titre d'exemple, nous nous apercevons qu'il est scindé et dispersé sur plusieurs pages du roman en dévoilant ses entreprises terroristes et son enrôlement au sein de la Brigade policière. Les événements sont ainsi souvent reportés et relayés à des instances narratives distinctes qui restituent, tant à la première qu'à la troisième personne, des faits invraisemblables auxquels Seyf a été confronté. Les fragments de son histoire se transforment donc en un puzzle dont le lecteur doit retrouver et reconstituer l'ensemble des éléments. Rapporté par le narrateur Hocine, le récit de ce

¹ Linda Hutcheon, *Modes et formes du narcissisme littéraire*, Mc Masters University, p. 99. Consulté sur <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/19216/1/Lee%20-%20TSpace0189.pdf>, le 21/11/2020.

protagoniste, qui débute à la page 159, partie V, section 5 du roman, recouvre donc des évènements précis qui le décrivent comme un assassin non-initié dont les « *traits ne marquaient aucune expérience*¹ » de vie ou de mort. Lors de sa rencontre avec ce dernier, il lui apprend ainsi qu'il traque ses proies, durant les opérations d'investigation de la ville de Cyrtha, en accumulant les crimes et les violations morales : « *Je m'étais cramponné à la kalashnikov comme s'il se fût agi de retenir une bouée de sauvetage pendant un ouragan, (...). Il mourait mille fois.*²», confia Seyf. Ainsi s'accumulent les histoires de ce personnage qui se libère, progressivement, du poids de ces crimes, à l'instar de « *ce gamin qu'il avait torturé sans remords, sans conscience de l'acte.*³». C'est ainsi que ce tortionnaire « *acquiesce de l'expérience. Il s'endurcit. (...) n'avait peur de rien. N'ayant rien à perdre, il ne craignait pas la mort.*⁴» confirme le narrateur. À l'image des récits épars et sporadiques des autres personnages, celui de Seyf ne prend fin qu'à la page 201, à travers des questionnements suspendus, proférés par le protagoniste Hocine :

« Je ne parvenais pas à approuver ses dires ni même à porter un jugement sur ses actes. Tout cela me semblait trop lointain. Se pouvait-il que la légende s'emparât de lui à son tour et l'éloigna de ses semblables au point de le figer dans le marbre ? Une mutilation, un bras absent lui aurait encore conféré une présence, une miette de vie, un restant de chair. Il se dressait au-dessus de nous comme une statue antique et, à présent, de la mort se drapait⁵», atteste le narrateur Hocine.

Les séquences ou micro-séquences narratives récurrentes concrétisent ainsi des fractions discursives souvent marquées par des guillemets, clairement perceptibles au regard du lecteur. Cette forme particulière de subdivision du texte, qui renvoie à des voix énonciatives divergentes, se distingue d'emblée à la deuxième séquence de la partie « II » du roman en mettant en scène le personnage Ali Khan et sa femme Amel. C'est à travers des monologues internes, qui prennent effet, sous forme de fragment isolés, de la page 53 à la page 58 et de la page 61 à 62 (séquence 3), qu'ils se livrent à la divulgation de discours multiples formulant ainsi des pensées plus « *proche de*

¹ *Le chien d'Ulysse, op cit.*, p. 163.

² *Ibid.*, p. 165.

³ *Ibid.*, p. 180.

⁴ *Ibid.*, p. 166.

⁵ *Ibid.*, p. 201.

*l'inconscient*¹» que de la réalité. Fragmentés et dispersés, ils sont donc souvent inachevés, du fait de l'absence radicale des guillemets, en exposant, de façon disproportionnée, des versions multiples et diversifiées des histoires. Le fragment discursif qui suit et qui expose le combat acharné que menaient les jeunes étudiants de Cyrtha contre la tyrannie du pouvoir politique et des islamistes, illustre concrètement le mouvement contestataire de ces derniers :

« “Des mouvements de gauche et d'extrême gauche s'activaient au sein du microcosme universitaire. Nous fûmes chargés de l'aspect culturel du projet révolutionnaire. Une revue naquit : Khan s'occupait de l'impression tandis que je me réservais le contenu artistique et idéologique. En même temps, nos supérieurs hiérarchiques dans le Parti s'acquinaient avec le pouvoir. Nous l'ignorions et continuons béatement notre travail de fourmi² »

Caractérisé par des guillemets placés uniquement au début du discours, ces conciliabules internes qui disloquent la surface textuelle, en le prêtant souvent à inachèvement, sont d'ailleurs reconduits sur plusieurs pages ; cette panoplie de discours intimes et de voix divergentes se distingue donc dans la quasi-totalité de l'œuvre et, principalement, dans la partie « III » séquence 3 (pages 82 à 91), mais aussi dans la partie IV, séquence 8 (p. 138), ainsi que la partie VI, séquence 2. Si l'on se réfère aux pages 210 à 214, à titre d'exemple, des fragments discursifs relatifs au personnage Hamid s'éparpillent nettement dans le récit en relatant ses relations amicales avec Ali ainsi que leur voyage imaginaire. Ils mettent en scène, par ailleurs, sa liaison brève avec Samira, son rapport lointain et imprécis avec son père, sans pour autant omettre les circonstances de la violence qui tenaillait la population de Cyrtha. Cependant un narrateur anonyme achève ses bribes de discours dans un paragraphe décousu en résumant les événements de façon condensé et inachevée : « *La police investit l'université. Partir. Des hommes en armes circulent. Samira ? Ils ne la revirent jamais. Hamid Kaïm avait réussi à fuir. Ali Khan aussi. Ils firent le tour du monde.*³ », affirme-t-il.

¹ Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur*, op., cit., p. 59.

² *Le chien d'Ulysse*, op cit., p. 212.

³ *Ibid.*, p. 214.

Dans le deuxième ouvrage du corpus, *La Kahéna*, la subdivision du texte en trois grandes parties, intitulées « *Première nuit* », « *Deuxième nuit* » et « *Troisième nuit* », fragmente également le roman en blocs narratifs irréguliers. Ils sont toutefois sectionnés, à leur tour, en sous-parties discontinues cotées en chiffres arabe et placés en tête de page. Cette seconde subdivision auxiliaire, dont la répartition semble érigée en fonction du développement des événements, est donc distribuée successivement, pour chaque nuit, en « XX », « XVII » et « XI » sous-parties distinctes et asymétriques. En donnant lieu, de la sorte, à une forme de puzzle complexe, le récit enchaîne et amalgame les histoires qui se dispersent dans un désordre saisissant en déstabilisant toute tentative d'organisation et d'interprétation logique. Nous pouvons ainsi distinguer, à partir de la deuxième nuit (partie XIV) à titre d'exemple, un sectionnement inhabituel du texte qui expose le récit du journal intime, appartenant au père de Hamid Kaïm. Régulièrement marquée par des lignes horizontales, la surface des pages (162 à 205) expose, en effet, une disposition entrecoupée du récit qui renvoie à l'aspect formel et générique de tout journal intime. Une agglomération atypique de fragments textuels brefs, encadrés, isolés et mis en évidence, se déploie donc de façon disproportionnée et sans aucun « *souci de continuité*¹ ». Cet amoncellement fragmentaire de segments textuels cumule et disperse, de la sorte, les bribes d'un récit de vie de toute une famille durant plusieurs générations. Citons, entre autres, le récit de la courte et tumultueuse vie du père de Hamid, de son enfance et de son adolescence, de son engagement durant la première guerre mondiale ainsi que sa participation à la guerre de l'indépendance algérienne (1954-1962). Il relate également l'histoire douloureuse des tentes de Hamid, Roundja et Atika, celle de son grand-père, engagé dans la seconde guerre mondiale, et enfin son mariage avec Ourida, la fille de Bergagna : « *Leurs vies passées au fil de la plume se transmutaient, par on ne sait quelle opération alchimique, en existences héroïques et légendaires*² », remarque le narrateur. Ce journal du père, qui est reconduit par son fils Hamid, se dresse donc péniblement « *contre l'oubli*³ » en exposant le récit d'« *une enfance par*

¹ *La Kahéna*, op. cit., p. 220.

² *Ibid.*, p. 172.

³ *Ibid.*, p. 142.

*ailleurs misérable*¹». Cet agencement singulier et irrégulier du texte, auquel se mesure souvent un métadiscours en italique, se présente ainsi comme un assortiment incohérent de sections et de fragments inachevés. Il brouille pleinement, par conséquent, le lecteur qui doit rassembler, réorganiser et redistribuer le récit afin d'en saisir le sens et d'apporter « *un semblant d'ordre au sein de la Kahéna* ».

Par ailleurs, la structure du troisième ouvrage de notre corpus, *Les douze contes de minuit*, se présente de manière particulière puisqu'il est naturellement subdivisé en douze nouvelles asymétriques ; d'autant plus qu'elles constituent un prolongement thématique évident des deux premiers romans du corpus. Ce fractionnement du recueil² en nouvelles brèves et distinctes, coiffées chacune par un titre autonome, appelle forcément au croisement de multiples voix énonciatrices. Toutefois, malgré sa démarcation générique, tel que nous le verrons ultérieurement, les douze textes du recueil peuvent être considérées de façon globale en formant ainsi un ensemble cohérent, même s'ils paraissent déliés et disjoints sur la surface matérielle de l'œuvre. Renforcé par la présence de vides narratifs et de pages blanches, qui décalent les nouvelles, cet agencement fragmentaire de la structure textuelle justifie nettement un éclatement tant des personnages, des narrateurs que des histoires en marquant un déferlement de voix énonciatives divergentes. Si nous prenons arbitrairement la nouvelle « *Histoire d'un mort*³ » que nous avons abordée au premier chapitre, nous verrons ainsi qu'elle présente un désordre structurel particulier qui déploie sept segments narratifs distincts en générant une multivocalité saisissante. Entre chaque nouvelle s'insère donc souvent une page blanche, afin de les distinguer et de marquer des arrêts et des suspensions significatives qui incitent le lecteur à imaginer des fins ou des débuts laissés béants. Cet agencement structurel alambiqué accroît donc le

¹ *Ibid.*, p. 171.

² Le recueil se présente essentiellement comme un assemblage de fragments « *à l'intérieur d'un tout structuré, cohérent, ou du moins considéré comme tel. Mais c'est une composition paradoxale, en ce sens qu'elle doit réunir les fragments, établir entre eux un rapport aussi étroit que possible, mais leur laisser en même temps un degré relativement élevé d'autonomie* ». In, François Ricard, « Le recueil », *Études françaises*, vol.12, n° 1-2, avril 1976, p. 121. Disponible sur : <https://id.erudit.org/iderudit/036628ar>, consulté le 16/11/2021.

³ *Les douze contes de minuit*, *op. cit.*, p. 93.

caractère polyphonique du texte et, par conséquent, l'hétérogénéité énonciative du récit en découvrant une narration décousue dans tout le corpus.

1.2 Distorsions syntaxiques et blancs typographiques, pour une éloquence des silences narratifs

« Le silence s'infiltrait à travers les cloisons ; il établissait entre nous une frontière infrangible, ultime destination de la parole. Ces mots prononcés, ressassés, chantés, trouvaient là leur sépulcre. »

Salim Bachi¹

« Ainsi une esthétique du fragment est une esthétique du LAPIDAIRE. Elle fait exister la langue par le silence et le silence par la langue »

Pierre Garrigues²

En se glissant là où l'on s'y attend le moins, les distorsions syntaxiques, souvent générées par des écarts significatifs entre les phrases, les mots ou les paragraphes, sont marqués par de multiples artifices, tels que les points de suspension, les alinéas, les agrammaticalités inhabituels, les espaces blancs itératifs. Cette configuration scripturale propre au style d'écriture de chaque écrivain, qui favorise souvent le désordre, les silences narratifs et la confusion, désoriente donc fortement le processus lectural du récit. Aussi, dans le roman *Le chien d'Ulysse*, certains jeux scripturaux illustrent concrètement cette forme d'écriture qui impose des intervalles, des pauses et des vides expressifs en sapant la linéarité du texte. A ce titre, les discours du protagoniste Ali Khan, qui dessinent son impuissance et sa douleur face à la maladie et à la mort de sa sœur, sont souvent chargés de mutismes, de silence et d'amertume en installant des ouvertures et des déchirures textuelles. Marqués par des pointillés ou encore des phrases brèves, heurtées et concises, ces direx révèlent ainsi la présence d'une âme en difficulté :

« Puisque Dieu existe. Il la sauvera. Elle guérira bientôt. Son visage redeviendra. Son visage. Pourtant ses douleurs se font de plus en plus tyranniques. (...) Il faut la mener à l'hôpital. (...) On téléphone...Rien. Les hôpitaux ferment à huit heures. Nous sommes en

¹ *La Kahéna*, p. 105.

² *Poétique du fragment, op. cit.*, p. 37.

Algérie. 1971. Dieux existe. (...) Les femmes me font...Dieu est grand. Dieu est grand.
Elle geint sur son lit de misère. Elle est bleue comme le ciel. On sonne à la porte...¹ »

Et il ajoute plus loin « Ma sœur ne geint même plus. Elle écoute...J'écoute...J'ai oublié
mes prières.² »

Nous remarquons ainsi que les phrases sont régulièrement suspendues par un point final arbitraire et inapproprié, ou encore des points de suspensions inattendues qui perturbent la continuité du discours. Plusieurs exemples jaillissent ainsi du texte en délivrant des techniques de suspension, mais aussi de résurgences narratives qui freinent et/ou relancent le sujet ou l'histoire entamés. La narration et le cours du temps ainsi suspendus installent donc des silences ambigus et inconfortables en faisant planer le mystère quant à la véracité des propos et des événements. Cette forme de récit ébréché est, par ailleurs, illustrée par la représentation et la fictionnalisation de certains événements douloureux concernant l'Algérie : « *Cyrtha se consumait. Et les trois millénaires d'histoire tombaient en cendre...*,³ » atteste le narrateur. Les trois points de suspension, qui parachèvent la phrase, dissimulent donc les bouleversements et les souffrances endurés par la population de cette ville, en installant un sentiment d'incertitude et d'inquiétude quant à un avenir meilleur. Ce procédé d'écriture permet donc à l'auteur de dénoncer l'omerta qui plane sur l'Histoire de son pays en ouvrant un champ propice à la réflexion et à l'imagination. Dans le même ordre d'idée, le protagoniste Seyf prétend, d'ailleurs, pouvoir atténuer les tourments et les mensonges qui gangrènent sa cité au moyen de la réécriture de la véritable « *Histoire ? peut-être...* ». Le recours au point d'interrogation et aux points de suspension ordonnent ainsi une tension déroutante et un silence imposant qui dévoilent l'anxiété et le doute, en « *m'offrant ainsi une échappatoire dont l'absence m'eût sans doute rendu fou*⁴ », déclare le narrateur. Séparé par des ruptures constantes, des mots voilés, des non-dits, mais aussi des vides et des blancs signifiants, le texte installe, dès lors, « *un entre-deux troublant, mais salvateur*⁵ » qui incite à la réflexion.

¹ *Le chien d'Ulysse, op. cit.*, p.

² *Ibid.*, p. 59.

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 227.

Dans le deuxième roman de Bachi, *La Kahéna*, cet univers textuel elliptique et lacunaire se révèle, également, à travers un dérèglement typographique marquant, tant au niveau syntaxique que formel. En effet, l'abondance, ou encore l'absence totale de la ponctuation contribue fortement au désordre textuel et à la suppression des contours narratifs. Elle déstabilise ainsi la progression linéaire et homogène du récit en altérant, par ailleurs, son processus énonciatif. Une pluralité de voix convergentes s'entremêle, dès lors, en donnant lieu à des fragments discursifs émiettés et indéterminés ; l'exemple suivant qui se déroule entre Hamid Kaïm père et sa sœur Attika illustre parfaitement notre propos :

« (...) prend ma main et promets-moi de ne jamais me fuir de ne jamais m'abandonner ne me laisse pas comme elle tomber
non je te le promets pourtant ils te regardent comme une femme à présent et je ne suis que ton frère comprend-tu ton frère ton unique (...)
je ne veux plus leur servir d'esclave je ne veux plus les travaux des champs je ne veux plus d'oliviers je ne porterai pas leurs enfants je les hais pour ce qu'ils nous font (...) ¹».

Comme nous pouvons le constater, l'absence de signes typographiques propre au discours direct, mais également le manque apparent de majuscules aux débuts des phrases marquent un bouleversement textuel indéniable qui installe, dans une forte confusion sémantique, des « *gouffres silencieux*² » et énigmatiques. Notons, par ailleurs, que l'insertion de fragments discursifs en italique révèle souvent l'absence de toute forme de ponctuation et de cohésion, à l'instar du monologue interne de Sofie Bergagna qui condamnait les agissements tyranniques de son mari :

« (...) comme tous ces actes détruits par ses pensées puisqu'il agissait d'un côté pour le bien des européens qu'il recevait et charmait il tenait à leurs voix et d'un autre se lamentait à propos de ces pauvres arabes (...) il faudra bien eux les crasseux les pouilleux pires que des bêtes il faudra bien les respecter un jour c'est ce qu'il m'a dit ³»

À l'excès ou à l'absence des signes de ponctuation, s'ajoute toutefois le disfonctionnement syntaxique qui asphyxie fortement le texte en altérant sa continuité. Aussi, et à titre d'exemple, le segment textuel, « *le même sang et* », illustre

¹ *La Kahéna*, op. cit., pp. 177-179

² *Ibid.*, p. 142.

³ *Ibid.*, p. 159.

parfaitement ce procédé narratif qui ampute souvent les phrases de leurs syntagmes complémentaires, en ouvrant le champ aux différentes possibilités interprétatives. Le récit suspend donc la narration et accorde de l'espace aux silences et aux non-dits qui, en butant « *sur l'indicible*¹ », en disaient plus long que tous les discours. Cette forme d'excentricité typographique engendre donc souvent une énonciation hétérogène qui perturbe le récit, « *où la vérité fuyante se masquait*² » indéfiniment.

Dans *Les douze contes de minuit*, nous retrouvons également les mêmes transgressions scripturales dues aux dérèglements et au désordre des normes syntaxiques et lexicales. La structure du texte se livre ainsi à un fractionnement et une mobilité complexe sur une page entière, tout un paragraphe ou encore une simple phrase en accentuant le désordre et la confusion. Fragilisé par le fait d'interruptions récurrentes, de digressions, d'agrammaticalité et de perturbations de la ponctuation, l'enchaînement du texte et de son processus énonciatif se trouvent ainsi corrompus dans tout le recueil. L'extrait suivant issu de la nouvelle *Histoire d'un mort* où Rachid, fils de Si Mokhtar, critique et accuse d'adultère sa propre mère, illustre concrètement cette discordance syntaxique :

« ...c'est elle nadia c'est elle qui tu n'as pas le droit rachid elle n'est pas si elle et lui je le sais je les ai vus je le jure sur le coran je les ai vus tu me disais que ce n'était plus qu'un livre vieux et tu jures maintenant sur ces mots que tu disais morts depuis des siècles oui je le jure sur la mort je les ai vus³ »

Ce fragment discursif, discontinu et spasmodique, montre ainsi un désordre textuel perceptible, (noms propres dénués de majuscules, interaction de perspectives narratives, confusion sémantique), ainsi qu'un disfonctionnement de la réflexion logique. En donnant lieu à une forme lexicale énigmatique, qui subvertit toute forme de cohérence sémantique et de grammaticalité, le passage suivant, issu de la nouvelle *Palabres*, donne également un aperçu sur cette forme de distorsion : « *et il tourne encore et encore pendant que le type un jeune fume ces joints aérodynamiques et les regarde tourner encore et encore pendant qu'il fume et que le monde ralenti (...)* »

¹ *Ibid.*, p. 251.

² *Ibid.*, p. 304.

³ *Les douze contes de minuit, op. cit.*, p. 98.

*pendant qu'il s'enfile mégot après mégot à tire-larigot mon coco*¹». Les traits typographiques particuliers qui se dégagent de cet extrait montrent, à travers un lexique ordinaire, l'absence abusive de signes de ponctuation et de majuscules en troublant ainsi l'entendement du texte. Nous constatons, toutefois, que cette forme scripturale apparaît souvent lorsqu'il s'agit de décrire la passivité, la déchéance et l'absurdité du monde :

« (...) c'est ce type, il va à la Mecque en pèlerinage, c'est un gros fumeur de haschisch, comme vous, il n'arrête le gars il s'en fume vingt dans la journée (...) bref il s'en fume un en regardant les autres pèlerins et puis un encore un autre pendant que les hadjs tournent autour de la ... comment que ça s'appelle déjà leur truc noir et carré ²».

Dans la nouvelle *Le vent brûle*, constituée uniquement de deux pages distinctes, l'auteur introduit également un des prototypes de cette forme informe du texte qui multiplie les incohérences syntaxiques, les phrases spasmodiques, lapidaires et laconiques. Complètement dépourvu des signes de ponctuation, le récit est, en effet, souvent traversé par des questionnements et des mutismes bouleversants en suscitant des réflexions tant philosophiques, métaphysiques qu'existentielles, tel que peut le suggérer ce passage :

« (...) et que de grands brasiers trouent la nuit et lancent contre le ciel leur flammes sanguinolentes et brulantes magnifiques et scintillantes qui se riront de l'incendie du monde Sa création et s'il pense que je suis fou je lui enseignerai à se fier aux apparences le monde se lit en surface et ma folie est cultivée depuis que l'homme et homme (...) ils rompent toute leur vie dans l'espoir de rencontrer l'amour les pourceaux j'ai rencontré Dieu moi Lui n'a rien à branler de l'amour Lui ³». (C'est nous qui soulignons)

Nous constatons ainsi que ce fragment textuel alambiqué épouse clairement la confusion, la violence et la démesure du monde dans lequel vit ou survit le narrateur. L'irruption de diverses majuscules au milieu de phrases embryonnaires, le recours à des thèmes distincts au sein d'un seul et même segment textuel, l'absence totale de la ponctuation installent également un désordre syntaxique et sémantique incontestable. Dans la quasi-totalité des nouvelles, notamment dans *Le vent brûle* et *Le naufrage*,

¹ *Ibid.*, pp. 71-72.

² *Ibid.*, 71.

³ *Ibid.*, pp. 30-31

ces discordances typographiques se multiplient donc nettement en perturbant la ponctuation et le lexique, qui se condense, s'avarie et se disperse de façon considérable. Livré à un délire déroutant, le narrateur principal, dans la nouvelle *Le naufrage*, se livre donc à un conciliabule déconcertant et chargé de rancune en présentant le parfait exemple du discours volubile, opaque et inachevée :

« (...) cette garce avec son mioche ses yeux bleus comme la mer affreuse qui délivra ces cadavres car ce sont des pieuvres et je les hais comme je hais ce foutu enfant de putain qui pour m'avoir tendu la main croit exercer son pouvoir sur moi je n'ai pas à prendre ce sceau ni à écoper puisque je ne suis pas son esclave l'esclave de personne d'ailleurs qu'il le fasse lui l'homme civilisé avec ses boniments sa morale moi je veux qu'il crève sous mes yeux. (...) qu'il sombre comme le rêve d'un meilleur avenir d'un pays en paix ¹».

En décrivant une situation critique en plein mer, ce récit dévoile donc un narrateur instable et indécis, à l'image de son discours, ainsi qu'une réflexion déchaînée qui corrompt le raisonnement et la continuité des idées. Au discours disproportionnés et confus s'ajoutent donc des phrases brèves et hachurées, qui sont constituées parfois d'un seul mot ou encore amorcées ou prolongées par des pointillés. Cette forme d'hétérogénéité énonciative permet ainsi à l'auteur d'évoquer, tacitement, certains aspects indicibles de la réalité, en rapport avec les ravages de la guerre et du terrorisme : « *Nous sommes des proies, rien d'autres. Je me souviens pourtant ... Il y'a bien longtemps...Je me souviens...Je me...Le néant. Le néant. Rien.*² » pense le narrateur. Ce morcellement textuel provoque constamment donc des fractures et des gouffres silencieux qui métaphorisent l'indescriptible et l'ineffable au sein du récit, en sommant le lecteur à saisir sa signifiante afin de « *voir l'œuvre sous des aspects toujours nouveaux, comme un objet en perpétuelle transformation*³ ».

En somme, ces variations typographiques engendrent, souvent, un aspect excentrique et décousu de la matérialité observable du texte en installant, par le biais d'un éclatement énonciatif, une polyphonie narrative prospère dans tout le recueil. Le texte est, en effet, souvent soumis à un judicieux travail d'émiettement et de discordance, par le fait des multiples dissociations syntaxiques et ruptures lexicales.

¹ *Ibid.*, p. 29.

² *Ibid.*, p. 10.

³ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, pour la traduction française, 1965, p. 20.

Ces dernières se manifestent donc par le biais de blancs et de vides narratifs itératifs, ainsi que par la récurrence des phénomènes d'exagération ou de carence des signes de ponctuation, et ce, en fonction de la relation qu'ils entretiennent avec le texte. Cette dispersion de l'espace scriptural corrompt, de ce fait, les frontières du récit en déstabilisant ses « *composantes narratologiques*¹ » et sémantiques. Confronté à des attentes, des pauses et des mutismes infinis, qui renforcent l'impression du manque et de l'éclatement, le texte métaphorise ainsi un silence prolix qui tente de signifier la déficience du langage à cerner la réalité du monde. En laissant ainsi « *libre cours à une imagination fertile*² » et créatrice, « *L'inachèvement, la lacune, le blanc textuel, la case vide sont donc sortis une fois pour toutes de leur insignifiance, acquérant ainsi un véritable statut esthétique et herméneutique*³ », au sens de F.S. Anastopoulos.

« (...) le fragment fascine sans doute aussi par ce caractère un peu ruiniforme, dépressif. Il est ce qui s'est effondré et reste comme le vestige d'un deuil. (...) Morceaux où se lit quelque chose de séparé par la mort, par le temps, isolé, désolé pathétiquement dans la relique. Il convient plus que toute autre forme littéraire (...) à ce regard tendu vers les bouts de reste.⁴ »

Nous verrons dans ce qui suit que l'intrusion des voix métafictionnelles, qui révèlent les codes du fonctionnement même de l'œuvre, contribuent souvent à installer un niveau métatextuel/réflexif en perturbant le processus narratif et énonciatif du récit.

2. Intrusion fragmentaire du discours métafictionnel/réflexif

« (...) entre les pages, blanches, noires, à l'image du carrelage en damier. Je me débattais.⁵ »

Salim Bachi

Le discours métafictionnel est défini comme une relation critique que le texte entretient avec lui-même en favorisant son caractère autoréférentiel ; il consiste donc à « *mettre à jour les mécanismes même de l'élaboration de la fiction, y compris*

¹ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Seuil, 1984, (1968), p. 13.

² *Le chien d'Ulysse*, op. cit., p. 66.

³ *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, op. cit., p. 126.

⁴ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments, essai sur Jean de La Bruyère*, op. cit., p. 51.

⁵ *Le chien d'Ulysse*, op. cit., p.130.

l'artificialité de ses conventions et de ses codes narratifs.¹ ». La notion de métafiction permet ainsi d'insérer un niveau métatextuel, « *Essentiellement ludique* »², qui permet au texte de se commenter et de s'autocritiquer en proposant « *son propre mode d'emploi* »³. Il se désigne ainsi constamment et « *se pense, explicitement ou non, comme activité critique, et destine à son lecteur les interrogations qui la travaillent* »⁴. Consciente d'elle-même et de son statut d'artefact, l'écriture expose donc « *ses formes extrêmes [qui] confinent au narcissisme et à l'autotélie* »⁵. Sur le plan énonciatif, elle convoque en effet, par le biais de fragments métafictionnels, souvent perceptibles sur la surface matérielle du texte, la représentation que l'énoncé se fait de lui-même. Cette configuration scripturale permet ainsi à l'auteur d'introduire des réflexions diversifiées, en faisant en sorte de ne pas laisser « *voir un monde à la façon d'une vitre idéalement transparente qui se ferait oublier ; il ne donne à voir qu'en interposant tacitement sa scène d'énonciation* »⁶, au sens de Dominique Maingueneau. Réflexif, le texte est ainsi « *habité par plusieurs énonciateurs entre lesquels l'auteur réel distribuera ses effets de voix et aussi ses désirs* »⁷ ; ce que S. Bachi confirme en ces termes : « *Je cherche aussi ma voix quand je ne trouve pas la voie* »⁸. Le récit dévoile souvent, de la sorte, une voix auctoriale implicite, dissimulée sous différentes instances narratives, en rendant « *le lecteur incapable de reconstituer à coup sûr les contours du "sujet-origine"* »⁹. En effet, « *l'autorité de l'auteur* »¹⁰ permet à la voix auctoriale, qui ne concorde nullement avec l'auteur empirique¹¹ ou réel, d'intervenir

¹ François Gallix, *Genres et catégories du roman britannique contemporain*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 176

² *Ibid.*,

³ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, *op. cit.*, p. 130.

⁴ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, p. 12.

⁵ François Gallix, *Genres et catégories du roman britannique contemporain*, *op. cit.*, p. 176.

⁶ *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 222.

⁷ Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 73.

⁸ Ilaria Vitali, interview de Salim Bachi pour la revue universitaire *Francofonia*, n. 55, 2008, p. 97.

⁹ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 222.

¹⁰ Les travaux de Barthes dans « *La mort de l'auteur* » (1968), mais aussi ceux de Foucault dans « *Qu'est-ce qu'un auteur* » (1969), désacralisent fortement la figure réelle de ce dernier.

¹¹ Ayant une existence extralittéraire, l'auteur empirique est une instance suprême, dotée d'une forme de présence effective au sein de son texte. Il se définit telle une personnalité biographique, physique et historique qui n'appartient pas « *à l'œuvre, mais au monde réel* ». In, Jean-Michel Adam, *Le texte narratif. Traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Nathan, Paris, 1994, p.222.

par intermittence en arborant « *son autorité figurale à un texte dont il feint de se désolidariser*¹ ». Le récit ne se présente plus, dès lors, comme le produit de l'auteur, mais comme un espace dialogique, producteur de sens, qui contribue à l'éclatement de l'univers énonciatif. L'excentricité typographique se distingue donc souvent par le recours aux stratégies métatextuelles qui révèlent, en tant que phénomène énonciatif, un discours constant « *non seulement sur la fabrication du récit (...) mais encore sur le contexte matériel de l'écriture*² ». Nos interrogations sont ainsi orientées vers la manière dont ces divers jeux métafictionnels/réflexifs corrompent la matérialité du texte en sapant le processus énonciatifs du récit dans tout le corpus. Il s'agit donc de montrer que l'intrusion régulière d'un niveau métatextuel, qui a pour enjeu de remettre en doute l'illusion référentielle du récit, accentue fortement la segmentation au niveau de la surface observable du texte en déstabilisant son espace énonciatif. Pour ce faire, nous saisissons, dans un premier lieu, la pratique du collage d'éléments hétérogènes, dont l'emboîtement de carnets divers, de rapport et de fractions textuelles en italique, qui semble renforcer le désordre textuel. Et nous aborderons ensuite les diverses intrusions de fragments métatextuels qui se distinguent, fréquemment, à travers l'insertion de questionnements, de réflexions, de commentaires critiques et d'énoncés aphoristiques.

2.1 Le collage de fragments discursifs hétérogènes

La technique du collage est une stratégie esthétique et un procédé artistique et littéraire qui consiste à introduire des fragments discursifs composites au sein d'une œuvre. En littérature, il permet donc de juxtaposer des éléments disparates, tant génériques, intertextuels et/ou intratextuels qui donnent lieu à une structure éclatée de l'œuvre. Qu'ils soient distincts, ou reliés thématiquement au récit, ces différents éléments textuels se présentent donc souvent sous des formes hétéroclites tels que : le collage citationnel, l'insertion de carnets, de notes, de rapports, de commentaires, de conversations, de plagiat, de photographies, de fragments en italique, de segments poétiques, ou encore de passages de journaux et/ou d'extraits d'œuvres littéraires. En

¹ Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, op. cit., p. 73.

² Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987 p. 84.

installant un agencement textuel irrégulier, ce phénomène scriptural crée ainsi des artifices typographiques, qui contribuent à déstructurer tant la surface du texte que sa continuité narrative.

« La pratique du collage insiste donc sur les qualités chromatiques, stylistiques, évocatoires des fragments qui sont mis en contact. Dans ces mosaïques, les matières si bien réunies en figures proclament leurs différences essentielles. C'est un procédé de généralisation du dialogue. Particulièrement d'actualité.¹ »

Nous tenterons de démontrer ainsi de quelle manière l'usage de ce procédé littéraire, qu'est le collage d'éléments textuels diversifiés, se déploie dans les textes de notre corpus en corrompant le processus énonciatif du récit. Pour ce faire, nous examinerons donc les différentes stratégies narratives qui président à l'élaboration de cette forme typographique saisissante et atypique. Nous supposons, dès lors, que cette pratique scripturale, qui peut revêtir différentes manifestations, se présente principalement sous forme de carnets, de rapports, de passages en italique et de fractions aphoristiques, voire de proses poétiques ; que cette dimension stylistique du récit permet à l'auteur de propager des fragments métatextuels hétérogènes, qui donnent lieu à des représentations autoréférentielles signifiantes.

De ce point de vue, la juxtaposition de carnets, de rapports et d'articles confirme nettement, dans le premier roman du corpus, la présence de cet aspect fragmenté et désordonné du texte. L'une des distorsions typographiques les plus concrètes se manifeste, en effet, à travers un segment textuel esseulé qui se déploie sur la surface d'une page et demi du roman. En marquant un changement évident dans la police d'écriture, le texte relate ainsi un évènement douloureux qui renvoie à un « *fragment d'un journal intime*² » appartenant au protagoniste Ali Khan ; ce dernier l'avait, en effet, rédigé « *alors qu'il était un tout jeune homme* » suite à la mort de sa petite sœur. L'insertion itérative de cette mésaventure tragique prend ainsi une ampleur considérable dans les récits de Bachi, puisqu'elle interpelle de pénibles réminiscences qui perturbent l'existence du narrateur : « *Des étoiles, petits trous lumineux et sans*

¹ Michel Butor, *Michel Butor : Présentation et anthologie*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2003, p. 35.

² *Le chien d'Ulysse, op. cit.*, pp. 58-60

*vie, parsèment le ciel. Ganyèmède, Cassiopée et Orion. Je ne ressens rien devant ce spectacle de grandeur (...) C'est comme la mer, le flux et le reflux d'une âme*¹» atteste-t-il. Au-delà des événements intimes et émouvants qu'il véhicule, ce discours insère également des réflexions, fortement imprégnées par le sentiment d'impuissance face à la grandeur et au mystère du monde. À la fin du roman, un dernier article² s'épingle toutefois au texte en dévoilant les circonstances de la fin tragique de Hocine. Affiché dans une police différente, ce fragment textuel, qui met en scène une voix énonciative implicite, achève le récit en révélant le dénouement problématique du voyage de ce protagoniste à travers Cyrtha : « *Quelqu'un, chez lui, essayait de l'abattre (...) Implorant, il leva les yeux au ciel. Ganyèmède, Cassiopée, Orion dansaient dans le bleu de la nuit, doucement, de toute éternité dansaient.*³», confie le narrateur. Le lecteur demeure, toutefois, indécis face au mystère qu'instaure cette fin incertaine, car le narrateur ne livre pas de précisions tangibles sur la véracité de sa mort : « *Sa cervelle dessinait sur le sol une rebègue aux figures enchevêtrées, à la semblance des rues de Cyrtha, comme sa vie et son voyage inachevés*⁴».

Ce montage textuel s'affiche, par ailleurs, sous forme de deux carnets autonomes insérés dans le texte et qui sont issus du journal intime⁵ de Hamid Kaïm. Dans ces notes y sont ainsi inscrites certaines expériences traumatisantes de sa vie et de son quotidien, au sein de Cyrtha. Ces carnets exposent, par ailleurs, des événements douloureux relatifs aux agissements violents des intégristes islamistes et de la brigade policière. Ces derniers tentent constamment, d'ailleurs, de neutraliser l'ardeur patriotique de ce personnage, en détruisant ses écrits à caractère politique :

« Les hommes forcèrent la porte. Noires, les ombres dansaient sur les murs. Des cris surgirent de leurs entrailles. (...) Ils entrèrent en versant mes papiers, en bouleversant mes plans d'écriture (...) Ils ramassèrent les feuilles par morceaux et les agitèrent sous mon nez. (...) J'avais vingt ans. Maintenant mon cœur est une terre brûlée.⁶ »

¹ *Ibid.*, pp. 59-60.

² *Ibid.*, pp. 257-258.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 258.

⁵ *Ibid.*, pp. 124-125 et pp.130-132.

⁶ *Ibid.*, pp.124-125.

Et il ajoute plus loin : « Je me perdais. Mon œuvre se consumait. Plus jamais je ne reprendrais la plume. Plus jamais je n'agencerais les mots pour qu'ils creusent le sillon où germe la vie¹ »

Une autre représentation de la notion de collage se distingue sous forme d'un rapport saillant qui, en s'immisçant au sein du récit, le scinde forcément en exposant le compte rendu glaçant de l'agent de police, Seyf. En effet, suite à la mort du chef de la brigade, Mahmoud, dans une opération de ratissage, ce personnage se devait de présenter un rapport détaillé sur les circonstances de cet incident ; sachant que son supérieur était l'un de ceux qui l'avait propulsé dans « *la connaissance du mal* ² ». Mis en évidence, cette fraction textuelle perturbe donc fortement le processus énonciatif et, par conséquent, le continuum narratif du texte :

« Le rapport »

« Un adolescent de quatorze ans, habitant le quartier de Mahmoud, a servi d'indicateur. Deux hommes, descendus du maquis, attendent leur proie, postés dans la cage d'escalier de l'immeuble. Un voisin passe : ils lui ordonnent de se taire et de filer, sous peine de représailles. Le matin, Mahmoud sort de son appartement. Le chef du groupe, celui qui a échappé à nos services, arme son pistolet. Mahmoud entend le va-et-vient du canon. Il dégaine et tire sur le plus jeune. Ce dernier n'a jamais participé à un attentat. Il s'évanouit. Merguez-Frites c'est trompé. Le gamin n'a pas été blessé. Pas encore. L'autre ? l'autre termine le boulot. Lui aussi pense que le bleu s'est fait descendre. Cette méprise le perdra. ³ ».

Cet art du montage présente, par ailleurs, des sections textuelles fréquentes en prose poétique en donnant lieu à des envolées lyriques remarquables au sein du texte. En se rapprochant de la forme générique du poème ou de la chanson, ce procédé énonciatif concrétise donc, régulièrement, des intrusions de fragments poétiques imprévus, souvent détachés du récit. Sous l'apparence d'une « *chanson populaire* » disposée au milieu de la page, l'exemple suivant, écrit en italique, renvoie clairement à cet aspect formel du texte :

« Il est facile d'aimer les cœurs sans tendresse
Je reviendrai, traversant mers et pays
Et je raconterai ce qu'il advint de moi...⁴ »

¹ *Ibid.*, p. 131.

² *Ibid.*, p. 190.

³ *Ibid.*, p. 175.

⁴ *Ibid.*, p. 100.

Par le truchement d'un incessant désir lyrique, l'auteur, exalté tel un poète, se livre donc souvent à cette forme d'écriture aux grés de ses émotions et de ses inspirations.

Dans le deuxième roman du corpus, *La Kahéna*, l'aspect le plus saisissant qui concrétise la pratique du collage est donc l'insertion du journal intime du père de Hamid Kaïm. Encadrées dans le récit, ces pages manuscrites qui « *avaient été rédigées entre les 20 et 30 juin 1965*¹ » condensent, en effet, la vie brève et tumultueuse de ce père inconnu en marquant des fractures tant sur la surface textuelle que dans le déroulement des événements romanesques. Le texte est souvent confronté, toutefois, à des intrusions récurrentes d'un narrateur omniscient qui suspend la narration, en mettant en lumière diverses zones d'ombre propagées dans le journal. Un autre aspect saisissant de cette pratique scripturale du collage consiste, précisément, à entrelacer des fragments textuels en italique ; un procédé stylistique souvent adopté par l'écriture littéraire moderne et contemporaine. Cette forme d'écriture permet ainsi d'introduire des éléments textuels de nature différente, à savoir la mise en évidence de divers paragraphes, de mots, de noms propres et même de pages entières en italique. Faisant office de parenthèses ou de digressions au sein du récit, cette forme scripturale met donc en scène, par le biais d'instances narratives multiples, des surplus d'informations, voire de visions et d'opinions différentes. Aussi, certains noms propres mis en italique et marqués par leur brièveté, à l'instar de celui de « *La Kahéna* », représente l'un des aspects les plus frappants de cette écriture. Ce prénom singulier, souvent mis en exergue dans le texte, se distingue et s'impose en effet, aux yeux du lecteur, comme pour rappeler son importance formelle, identitaire mais aussi mythique et légendaire.

Par ailleurs, certains fragments textuels isolés adoptent souvent un ton lyrique ou oral en renvoyant à des discours métanarratifs qui altèrent l'apparence graphique du texte ; l'extrait suivant, mis en italique, illustre une réflexion attentive sur la situation critique qui ronge en profondeur la population de Cyrtha : « *Et pourquoi, subitement, cette inquiétude et ce trouble ? Comme les visages sont devenus graves ! Pourquoi les rues*

¹ *La Kahéna*, op. cit., p. 171.

et les places se désemplissent-elles si vite, et pourquoi rentrent-ils tous chez eux d'un air sombre ?,¹ s'interroge le narrateur. L'emboîtement de ce segment textuel, qui rappelle une forme de prose poétique, engendre donc une réflexion existentielle en créant un effet de densité et d'incertitude au sein du discours.

Marquée par l'usage fréquent du collage, les nouvelles du recueil, *Les douze contes de minuit*, dévoilent également un enchevêtrement de plusieurs passages en italique qui perturbent l'aspect typographique du texte. L'exemple de la nouvelle *Histoire d'un mort*, illustre concrètement cette dimension dialogique du récit en mettant en scène une pluralité de dialogues et de monologues internes. Conduits par de multiples instances énonciatives, ces segments discursifs provoquent ainsi un morcellement textuel palpable et perceptible à la lecture. Ce procédé d'écriture, qui adhère habilement à un jeu constant sur les focalisations et les points de vue, concerne essentiellement, entre autres, les dialogues entre Rachid et Nadia (pp.97-98), Fatima et son frère, Si Mokhtar (pp. 105-106) ; le discours entre Rachid et le défunt, rapporté par Fatima (p. 108). Nous retrouvons, par ailleurs, dans la nouvelle *Fort Lotfi*, l'introduction d'un passage d'une lettre rédigée en italique, appartenant au personnage Réda, et qui est adressée à Hocine. Le narrateur y étale donc les conditions critiques d'une longue période de service, passée sous la tutelle d'un chef militaire despote : « *Nous nous dressions face au drapeau algérien. Le soleil nous emplissait de sa violence. Prières assénées dans le feu, le borgne répétait le nom de l'obscur. Je vis ce commandant dont il parlait. El Ghafour.*² ».

En somme, la plupart des nouvelles mettent donc en exergue, par le biais de la technique littéraire du collage, divers fragments discursifs qui engendrent des disjonctions typographiques singulières. Notons que l'insertion et le collage de ces éléments hétéroclites, qui s'isolent du texte, ne sont nullement étrangers au contenu diégétique du récit romanesque. En perturbant l'univers énonciatif du récit, ils permettent, d'ailleurs, au lecteur de découvrir des faits complémentaires qui lèvent souvent le voile sur certains secrets de la vie des personnages.

¹ *Ibid.*, p.221.

² *Les douze contes de minuit, op. cit.*, p. 37.

Nous verrons, dans ce qui suit, que ces jeux typographiques itératifs pourraient divulguer, par ailleurs, une dimension métatextuelle qui, pourrait engendrer, par le biais d'une fictionnalisation de l'acte d'écrire et de raconter, des perturbations et des dérèglements énonciatifs fréquents.

2.2 Jeux typographiques et métatextualité

« Je regardais les fragments de mon œuvre, Cyrtha en ruine. (...) Les murs bâtis pierre à pierre, mot à mot, tout cela volait maintenant en éclats. Les rues s'abîmaient dans l'eau ; et Cyrtha, renversée, voyait ses remparts crouler en écume incarnate. Des incendies, çà et là, entre les maisons de pierre, mangeaient la nuit, trouaient le ciel. (...) Les vitres explosaient sous l'action du feu. Les pages se tordaient.»

Salim Bachi¹

L'intrusion du niveau métatextuelle au sein du récit se pose, habituellement, comme une relation de commentaires métafictionnels qui associe, dans une allégorisation parfaite du fonctionnement de l'œuvre, un texte à un autre dont il parle en ébranlant l'homogénéité énonciative du récit. Ce procédé narratif, qui assume des fonctions « *explicites ou implicites, de brouillage ou d'éclaircissement de l'histoire, d'explication, de prédiction, [ou encore] de commentaire²* », prend donc souvent pour objet le texte lui-même en bravant une excentricité typographique palpable. Le récit se transforme ainsi, par le biais d'une voix auctoriale tacite, en un lieu d'énonciation théorique ou critique sur l'écriture en semant la rupture, le désordre et la confusion. Connotatifs ou dénotatifs, les fragments métatextuels collaborent ainsi à faciliter « *le transfert d'information³* » en offrant, par le biais d'une pluralité de discours réflexifs, « *des stratégies programmées à cet effet⁴* ». Ce faisant, nous sommes appelé à considérer ce qui, dans le texte, se distingue du romanesque ou de la fiction et qui participe à déconstruire, par conséquent, l'homogénéité et la régularité du le récit. Nos questionnements fondamentaux chercheront donc à savoir comment cette intrusion

¹ *Le chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 125.

² Carole Tisset, *Analyse linguistique de la narration*, coll. Campus, Sedes, 2000, p. 92.

³ Bernard Magné, « Métatextualité et lisibilité », *Protée*, Québec, vol. 14, n° 1-2, printemps-été, 1986, p. 81.

⁴ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, Colin, Paris, 2006, p. 33.

récurrente du niveau métatextuel parvient-elle à disperser la matérialité du texte en ébranlant son processus énonciatif. Il s'agit donc de montrer que l'irruption récurrente de fragments métatextuels, qui introduit souvent une figure auctoriale, fragmente la surface observable du texte en rompant l'homogénéité énonciative et narratives du récit; que ce phénomène énonciatif se pose tel une « *condition d'actualisation*¹», de réajustement et d'interprétation du texte en bouleversant les effets de sens et de lecture dans les récits de notre corpus.

À cet effet, le recours contant à une stratégie métafictionnelle dans le premier roman de Bachi, *Le chien d'Ulysse*, convoque clairement cet aspect autoréférentiel du récit qui révèle l'intrusion tacite et l'« *intention consciente*² » d'une voix auctoriale inhérente au texte. Ce procédé narratif ouvre ainsi la voie à la cohabitation d'une pluralité de métarécits et/ou de métadiscours qui dévoilent la présence de voix multiples, relatives à différents personnages-narrateurs. Il se distingue ainsi, à titre d'exemple, à travers les carnets du protagoniste Hamid Kaïm, clairement mis en exergue sur l'espace observable du texte, où le narrateur expose, dans un long discours sur sa ville, des commentaires récurrents et des indices concrets sur le fonctionnement du texte : « *Je regardais les fragments de mon œuvre, Cyrtha en ruine. (...) Les murs bâtis pierre à pierre, mot à mot, tout cela volait maintenant en éclats.*³». L'image de l'effondrement de cette ville imaginaire reflète donc celle du livre en débris, où les mots sont symbolisés par un amas de pierres. En décrivant la chute de Cyrtha, les documents mettent donc en place un segment métatextuel signifiant, qui laisse prévaloir le caractère autotélique et fragmenté du récit, en attestant du renversement constant de son homogénéité :

« Les remparts s'écroulaient. Les pierres millénaires se descellaient et glissaient dans la mer en projetant des trombes, blanches, irréelles. Cyrtha bâtie de mes mains, sortie de ma cervelle, me fuyait et mourait sous les coups répétés. Les rues pavées désertaient ma cervelle. (...) Tout chutait, signes sur le sable, sous le vent.⁴»

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula: Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit., p. 65.

² Vincent Jouve, « Les métamorphoses de la lecture narrative », op. cit., p.159.

³ *Le chien d'Ulysse*, op. cit., p. 125.

⁴ *Ibid.*, p. 130.

Dispersés au sein du roman, les différents carnets insèrent ainsi des réflexions tacites qui se posent telles des révélations tant sur l'écriture que sur le statut de l'écrivain en général. Le cadre de l'illusion référentielle est donc temporairement brisé, le lecteur est, de fait, sommé de considérer certains aspects formels sur lesquels se construit le récit. Par ailleurs, un foisonnement de fragments métadiscursifs réflexifs émane implicitement à travers la voix du personnage-narrateur Hocine. Ces derniers matérialisent, en effet, la nécessité de représenter l'image même de l'écrivain qui tente de restituer une réalité évanescence :

« Nous laissâmes passer les cours, insignifiants pour la plupart, et voguâmes sur l'écume du jour. Je le 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 prenaient sens de source naturelle. Sous les ciels africains les après-midis sont parfois si lents, si mornes, qu'il convient de les laisser se répandre en métaphores marines.¹»

Le narrateur s'adresse ainsi directement au lecteur, par le biais d'un « je » narratif qui s'ingénue à penser et à construire son récit en termes de « *métaphores marines* » en reflétant de la sorte, tel « *la mer et ses vagues bouillonnantes* », le caractère fictif, mouvant et ouvert du texte. Cet aspect autoréférentiel, voire métaphorique, du récit permet donc au texte de faire valoir une instance énonciative tacite qui tente de rendre compte des divers mécanismes régissant le texte. L'exemple suivant, qui peint un portrait singulier de mère nature et de ces couleurs chatoyantes, en dissimulant une voix auctoriale intrinsèque au récit, ne peut qu'appuyer nos propos :

« Les flocons s'élevèrent en un tourbillon enchanté, Porté par le vent sur la crête du jour, haut dans l'azur. Dans le mélange des couleurs, le bruissement ombragé sur la terre et les chatoyances de la lumière, je commençais à distinguer les possibilités infinies que recelait une vie.²»

Cette description picturale remarquable donne à voir, en effet, le texte comme des fils colorés d'une tapisserie, une peinture où les flocons et la lumière étincelante sont éparpillés dans un mélange de couleurs, en spéculant sur les possibilités infinies du langage et de l'imagination. Par ailleurs, le discours du narrateur-personnage Hocine, qui laisse deviner des réflexions d'ordre littéraires, dévoile clairement l'aspect informe et confondu de son journal où « *Le chaos bousculait les lignes (...) les phrases*

¹ *Ibid.*, p. 118

² *Ibid.*, p. 216.

*succédaient aux phrases, page après page.*¹». Le texte expose ainsi un niveau métatextuel judicieux qui concrétise, par le biais d'une voix auctoriale équivoque, des réflexions multiples sur les conditions de représentation, de construction et de déconstruction du texte.

Dans *La Kahéna*, le récit ordonne également moult combinaisons métatextuelles qui exposent souvent, par le biais de fragments métafictionnels, des réflexions et des indices sur l'acte créatif de l'œuvre en perturbant l'univers énonciatif du récit. Notons que cette forme autoréférentielle du texte se distingue, épisodiquement, par le truchement d'une excentricité typographique, tant au début, au milieu qu'à la fin des phrases ou des paragraphes. Aussi, sommes-nous d'emblée confrontés, à la fin de la partie XIII de la première nuit, à un paragraphe de trois lignes où la narratrice nous fait découvrir que les fables du personnage Hamid Kaïm cherchaient, inlassablement, à créer un monde meilleur, et « *par-delà les saccages, un monde durable* »². Ce fragment métafictionnel concrétise donc un énoncé signifiant qui atteste, qu'à travers le désordre et l'irrégularité, l'écriture tente constamment de reconstruire un univers tolérable, voire idéal :

« Le paradis était à la portée de ses songes ; il le recréerait avec *La Kahéna*, s'aménageant un lieu hors du monde où le temps s'abolirait en une éternité de délices ; où les fêtes se succéderaient et s'épuiseraient en feux de Bengale ; où les contraintes de sa vie s'évanouiraient, délivrant des festons et des flammes. »³

Dans une intonation lyrique, ce fragment discursif dévoile donc un niveau métatextuel où l'auteur s'insère implicitement dans son récit en tente de recréer, de par son écriture, les « *flétrissures*⁴», les infamies et les désenchantements d'une vie insoutenable. En outre, le journal du père de Hamid, qui est clairement mis en relief sur la surface de la page, concrétise nettement cette forme métatextuelle du récit ; nous y relevons donc cet extrait significatif qui reflète clairement le texte en action :

« (...) la villa du colon avait instruit le même procès, [que le texte] s'accordant peu ou pas du tout sur les faits et les dates, mêlant en son sein le reliquat des influences ; ce mobilier

¹ *Ibid.*, p. 255.

² Salim Bachi, *La Kahéna*, *op. cit.*, p. 68.

³ *Ibid.*, p. 71.

⁴ *Ibid.*, p. 68.

hétéroclite amassé au fil des années, à cheval sur trois continents, qui tenait plus du bazar oriental que d'un intérieur harmonieux, ne contredisait pas ses impressions immédiates.¹».

Cette description spatiale de la villa, au décor hétéroclite, concrétise donc un fragment métafictionnel réflexif qui renvoie à une forme scripturale complexe où la voix d'une instance auctoriale tente de rappeler que le texte, en perpétuelle métamorphose, « *était celui de l'exception et du multiple*² ». Mais au-delà de la symbolique de ces énoncés, la parole, souvent comparée à un « *chant soyeux d'un canari*³ », y est souvent décrite comme un objet hors du temps et de l'espace où le lecteur, n'étant plus tenu par les contraintes de la crédulité, prend ainsi plaisir à la lecture. Nous constatons ainsi que ce procédé narratif autoréflexif ordonne souvent un dérèglement énonciatif en dévoilant, par le biais d'une excentricité typographique récurrente, une dimension polyphonique du texte.

De même, dans le recueil, *Les douze contes de minuit*, nous rencontrons cette configuration métatextuelle qui suscite souvent le désordre énonciatif et structurel du récit. En effet, de nombreux segments narratifs métafictionnels se distinguent aisément tels des signes, des commentaires ou encore des « *traits, des coups de sonde, des éclairages brusques*⁴ » dans le texte. Ils se découvrent ainsi, au sens de M. Foucault, telle une énergie créatrice où « *le langage comme tableau spontané et quadrillage premier des choses, comme relais indispensable entre la représentation et les êtres, s'efface à son tour*⁵ ». Par ailleurs, dans *Icare et le Minotaure*, l'écriture se dresse tel un univers pictural qui se rapprocherait d'une « *palette de couleurs et de sensations*⁶ ». A ce titre, soucieux « *de donner à voir et à ressentir*⁷ », le texte met en

¹ *Ibid.*, 166.

² *Ibid.*, p. 86.

³ *Ibid.*, p. 71.

⁴ Albert Camus, *Essai, Introduction aux « Maximes de Chamfort »*, La Pléiade II, 1965, p. 1101.

⁵ *Les Mots et les Choses*, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁶ *Les douze contes de minuit*, *op. cit.*, p. 163.

⁷ Yassin Tamlali, Salim Bachi : « Je suis un romancier pas un témoin », publié le 20/06/2007. Sur http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:xpi67stT4EwJ:www.babelmed.ne/article/2194-salim-bachi-je-suis-un-romancier-pas-un_t%C3%A9moin/+&cd=3&hl=fr&ct=clnk&gl=dz, consulté le 23/07/2019.

exergue une longue description signifiante en installant ainsi une sorte de jeux astucieux entre fictionnalisation et réflexivité :

« (...) une vague émeraude abandonnait sur les remparts de Cyrtha une algue dont les lassos s'agrippaient à la pierre avec l'opiniâtreté d'un gastéropode. Mue d'une singulière vie, l'algue menaçait d'envahir la cité, d'attaquer les fondations du vieux monde, de le recouvrir, de l'étouffer. (...) Fécondée par la mer, elle brisait le sceau ouvert à tous les vents (...) mon regard d'enfant embrassait cet univers¹».

Nous remarquons ainsi que certaines représentations métafictionnelles du récit concourent fortement à la perception visuelle des images, en installant des rapports étroits entre les éléments iconiques et les éléments narratifs. C'est dans un dialogue volubile que le personnage Poisson décrit donc son ami Rachid Hchicha comme « *L'archange de l'Annonciation. Sorti droit d'un Fra Angelico.*² ». À ce dernier, il ne manquerait dès lors, pour s'envoler, que « *des ailes. De toutes les couleurs*³ » affirme le narrateur. En effet, cette description ekphrastique, qui transcende le visible à l'image des tableaux de ce « *peintre des anges*⁴ » *Fra Giovanni*, concrétise clairement un niveau métatextuel qui renvoie, dans la septième nouvelle *Enfer*, à une forme scripturale animée, imprécise et ouverte. En outre, dans la nouvelle *Fort Lotfi*, une voix narrative décrit savamment un paysage lumineux où « *La lumière se découpait en paillettes et tombait*⁵ », en formant ainsi des « *taches bleues et mordorées [qui] étreignaient l'azure et le sable*⁶ ». Marqué par un alinéa, ce fragment métafictionnel réflexif arbore donc un discours révélateur aux nuances picturales qui, en jouant avec les couleurs et les paillettes, réfléchit une forme textuelle miroitante et fragmentée. L'extrait suivant, issu de la dernière nouvelle du recueil, *Insecte*, illustre également cette forme d'écriture instable et informe : « *La lumière éclaboussait les flots, irisait l'écume glauque, peignait sur les immeubles du front de mer une large fresque colorée*

¹ *Les douze contes de minuit, op. cit.*, p. 163.

² *Ibid.*, p. 77.

³ *Ibid.*

⁴ *Fra Angelico* est un peintre religieux de la *Renaissance Italienne*, du XVe siècle, qui a cultivé un style particulier fortement empreint de spiritualité. Ces peintures incitent le spectateur, imprégné par la beauté des œuvres et par leur signification mystique, à une transmutation profonde du regard qui transcende le visible.

⁵ *Les douze contes de minuit, op. cit.*, p. 39.

⁶ *Ibid.*

qui mimait l'ample oscillation des masses liquides¹». Cette description picturale, qui transporte le lecteur hors des limites de l'écriture, procure ainsi une perception mouvementée du texte en montrant que « le rapport du langage à la peinture est un rapport infini² ». Le procédé littéraire de l'Ekphrasis, qui joue sur les couleurs, les sons, les ombres et la lumière au sein du récit, permet ainsi à l'auteur de mettre en place une activité métatextuelle féconde en bravant un aspect décousu du texte. Embryonnaire, ce dernier multiplie ainsi les fragments métatextuels, dans un éclatement typographique remarquable, tel que nous pouvons le constater dans l'extrait métaphorique suivant : « La mer ondulait comme une danseuse ivre et se brisait, sous le vent, en éclats mousseux. (...) l'azure et le sable jetaient entre moi et le récit flottant de Réda un voile intemporel³ ». Il s'avère donc, au sens de G. Genette, que certaines formes d'écriture « du contemporain sont apparues d'abord comme des tentatives pour libérer le mode descriptif de la tyrannie du récit⁴ ».

Nous avons pu observer, par ailleurs, que le récit arbore souvent une forme d'écriture aphoristique⁵ qui fragmente aisément la surface observable du texte. Des fragments de récits éloquentes qui prennent parfois la forme de pensées, d'images ou encore de réflexions diverses sont ainsi insérés dans le texte en fractionnant sa structure matérielle. Au-delà de l'effet décousu du texte que fomentent cette forme d'écriture, elle participe, également, à susciter le « sentiment d'incomplétude inscrit à l'intérieur même de certaines pensées dans leur évidente concision⁶ », affirme Alain Montandon. En effet, dans la nouvelle *Histoire d'un mort*, nous constatons l'intrusion

¹ *Ibid.*, p. 181.

² Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, *op. cit.*, p. 25.

³ *Les douze contes de minuit*, *op. cit.*, p. 39.

⁴ *Figures III*, *op. cit.*, p. 79.

⁵ Du grec *aphorismus* (dont la racine est *horos*, qui désigne la limite), l'aphorisme est, selon la critique, une forme d'écriture en fragments, souvent affranchie et séparable du reste du récit, qui constitue un genre littéraire à part entière. De par sa forme brève et explosive, il se dresse donc, à l'image des adages, des proverbes, des maximes, des sentences, du haïku, tel un « art du langage ». La version aphoristique du texte, est donc « rebelle à la facticité de l'exhaustivité systématique ». In, Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définition et enjeux*, *op. cit.*, p. 4.

⁶ *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1993, p. 79.

de certains aphorismes au sein même de l'univers énonciatif, à l'instar de ce fragment discursif, mis en italique : « (...) *les mots sont improbables, comme nos gestes et nos actes (...) Avant de les dire, tu ne sais pas encore que tu vas les dire ni quelle forme ils prendront*¹ ». Aisément détachable du texte, cet extrait concrétise ainsi une énonciation subjective qui atteste que « *la partie peut être plus grande que le tout, et le contenir à son tour*² ». Pareillement, dans un long monologue intérieur, Fatima, la sœur de Si Mokhtar livre ainsi des réminiscences relatives à son frère défunt. En clôturant son récit, elle insère donc une forme de réflexion qui, en prenant l'aspect d'une morale détachable du texte, ne laisse nullement le lecteur indifférent : « *Celui qui n'est plus maître de chez lui, n'est plus maître de son destin. C'est écrit*.³ », rapporte-elle. L'auteur arbore fréquemment néanmoins, à la fin de chaque ouvrage du corpus, une section finale conforme à un épilogue qui contribue, par le biais de diverses marques discursives, à apporter un regard critique sur le fonctionnement : « *de l'écriture (c'est-à-dire au projet d'écriture) soit pour en révéler des aspects, soit pour en livrer le fondement, et donc le justifier*⁴ ». Aussi, à la fin de la dernière nouvelle du recueil, *Insecte*, un segment textuel expose ce caractère fictif et imaginaire de l'écriture en renforçant l'impression de démantèlement de l'univers énonciatif :

« Le manuscrit entre les mains de ses lecteurs constitue la seule garantie de son authenticité (...) L'idéal, toujours, est de traquer le songe, quitte à n'y rien comprendre, et d'en observer avec minutie les métamorphoses qui hantent chaque homme au moment où le sommeil l'enserme et l'étouffe⁵ ».

Principalement reliés à la diégèse, mais aisément séparables du récit, moult segments métafictionnels reflètent ainsi la nécessité qu'à l'auteur de se manifester dans son texte, en installant un niveau métatextuel qui conteste toute forme de passivité. L'auteur doit ainsi « *non pas renoncer à soi et à sa conscience, mais l'élargir extraordinairement, l'approfondir, la reconvertir (...), pour être apte à*

¹ *Les douze contes de minuit, op. cit.*, p. 103.

² Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes, op. cit.*, p. 32.

³ *Les douze contes de minuit, op. cit.*, p. 106.

⁴ Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p. 763.

⁵ *Les douze contes de minuit, op. cit.*, p. 182.

*englober les consciences à part entière d'autrui*¹». Différente de l'écrivain empirique, cette voix auctoriale implicite amplifie, de la sorte, « *l'expérience que le texte fait vivre au lecteur*²» qui se trouve contraint de décrypter les sinuosités du « *livre qu'il est en train de lire*.³». À visée autocritique, le texte brise ainsi les frontières qui séparent le narrateur, l'auteur et le lecteur en renvoyant souvent à une forme ludique, parfois même didactique, qui prône « *la liberté d'invention et sa capacité d'absorption des discours critiques eux-mêmes*.⁴». En bravant ainsi un agencement typographique atypique qui marque des « *contours sinueux*⁵» au sein du texte, le récit engage souvent, par le truchement d'une hétérogénéité énonciative prospère, une polyphonie narrative imparable qui déconstruit et fragmente le texte.

¹ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 108.

² Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, coll. « Philosophie et langage », Pierre Mardaga, 1985, p. 14.

³ Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1997, p. 29.

⁴ Marielle Macé, *Le genre littéraire*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2004, p. 206.

⁵ *Les douze contes de minuit*, op. cit., p. 180.

Conclusion du second chapitre

Nous nous sommes penchés dans le présent chapitre sur l'examen de l'excentricité typographique qui arbore souvent un désordre signifiant dans la structure matérielle du texte, en perturbant les repères énonciatifs et narratifs du récit. Aussi, avons-nous considéré les différentes configurations et fonctions de cette forme d'écriture qui engendre forcément, par le biais d'une hétérogénéité énonciative, une polyphonie narrative remarquable.

Nous avons donc abordé, dans un premier lieu, l'analyse des distorsions structurelles et segmentations textuelle en ciblant, essentiellement, les différentes subdivisions capitales et séquentielles dont les multiples sections, séquences et micro-séquences. Nous nous sommes penchés ensuite sur les divers dérèglements syntaxiques et lexicaux dont les distorsions phrastiques, l'absence et/ou l'exagération de signes de ponctuation, l'atomisation irrégulière de mots et d'expressions inattendus, ainsi que la présence de vides narratifs et de fragments en italiques. Ce procédé scriptural qui génère de vives tensions dans le texte engendre, de la sorte, une pulvérisation de voix narratives qui introduisent souvent des changements de focalisation brusques, des non-dits signifiants et des silences éloquents. Il altère ainsi, inévitablement, l'espace énonciatif du récit en dégagant des interstices de réflexions et de questionnements incessants. L'excentricité typographique ordonne, par conséquent, un entre-deux textuel signifiant qui exhorte la mobilité et l'ouverture du récit, telle une « *machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit*¹ ».

Nous avons analysé, dans un second temps, l'univers métafictionnel du récit qui ordonne des écarts typographiques constants, en déstructurant tant la surface matérielle du texte que son homogénéité énonciative. Cette forme narrative arbore, en effet, certaines dispositions scripturales, à travers le collage de divers éléments hétérogènes dont l'insertion de carnets, de rapports, de fragments en italique ou encore poétiques qui se distinguent souvent par leur autonomie lexicale, leur brièveté et leur

¹ Umberto Eco *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit., p. 29.

propriété réflexive. Ces différentes configurations scripturales engendrent ainsi des glissements énonciatifs qui perturbent la linéarité du récit, en déstabilisant forcément son processus lectural ; en ce sens, le texte « *ne se contente donc pas de proposer de nouvelles façons de raconter : il dessine, en même temps, d'autres façons de lire*¹».

L'étude a montré, par ailleurs, que la mise en œuvre d'un niveau métatextuel du récit génère, fréquemment, des réflexions et des commentaires critiques qui garantissent le caractère fictif et autoréflexif du texte. En effet, l'atomisation d'indices hétérogènes, de raisonnements diversifiés, de description ekphrastiques et de fragments aphoristiques consolide l'insertion d'une voix auctoriale intentionnelle, qui s'immisce et se disperse dans le récit. Ces interventions inopinées d'un auteur fictif ordonnent donc une représentation autotélique du texte qui fournit, tacitement, certains éléments nécessaires à son décryptage. Ce dernier ouvre ainsi un champ propice au dialogisme et à la polyphonie, à partir de la seule déconstruction et dérèglement de sa matérialité. Ces diverses transgressions iconiques déstabilisent donc, nécessairement, le processus énonciatif du récit en exigeant de l'auteur « *une maîtrise de l'ordre et du désordre de la langue qu'il met en espace* », précise Pierre Garrigues².

¹ Vincent Jouve, « Les métamorphoses de la lecture narrative », *op. cit.*, p.159.

² Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, *op. cit.*, p. 43.

Conclusion de la première partie

Suite à ce parcours analytique, nous avons pu distinguer, dans cette première partie, que les récits de notre corpus reposent sur des stratégies polyphoniques qui participent à la propagation d'une hétérogénéité énonciative remarquable. En étayant notre objectif premier, l'examen attentif de chaque ouvrage de la trilogie a, en effet, dévoilé un déploiement actif de cette notion qui justifie une fragmentation notoire du texte. Aussi, avons-nous pu distinguer, dans un premier chapitre, la dispersion constante des voix narratives à la première personne qui ordonne, dans un jeu constant des perspectives et les points de vue, une dislocation effective du sujet narrant. La multiplication de ces j « eux » énonciatifs, à l'œuvre dans le texte, accorde donc la parole à la majorité des protagonistes en favorisant la prolifération des discours dissidents et, par conséquent, la divergence des opinions et des visions du monde. Profondément tourmentées par le despotisme politique et religieux, différentes instances énonciatives dénoncent donc des conditions inhumaines et avilissantes en dévoilant, de la sorte, une puissante volonté de libération et de résilience. Elles révèlent ainsi la capacité des personnages-narrateurs à transformer la douleur en une force agissante et déterminée en combinant une pluralité de consciences relatives à différentes catégories sociales. Ces variations énonciatives, qui perturbent la présence du narrateur omniscient, engendrent donc un agencement polyphonique du texte qui propage la confusion et le désordre énonciatif.

Nous nous sommes penchés, dans un second chapitre, sur l'analyse des différentes distorsions typographiques qui perturbent fortement le dispositif structurel, énonciatif et narratif du récit. Ces irrégularités scripturales, qui bouleversent la surface matérielle du texte, dissimulent donc souvent une voix auctoriale, savamment représentée par diverses instances énonciatives à l'œuvre dans le récit. Cet usage constant d'étrangetés formelles se distingue donc à travers des subdivisions capitrales et séquentielles complexes, des insertions de blancs textuels, de vides et de silences narratifs, ainsi qu'une déficience des liens syntaxiques et phrastiques qui troublent fortement le travail de déchiffrement et d'interprétation. L'examen de la dimension métafictionnelle du récit a permis de distinguer, par

ailleurs, la mise en place d'un niveau métatextuel qui segmente fréquemment, par l'entremise de jeux réflexifs diversifiés, l'aspect observable du texte. Ces jeux scripturaux complexes adoptent ainsi, entre autres modalités d'écriture, la pratique du collage, l'insertion de passages en italique et de fragments aphoristiques et ekphrastiques récurrents en faisant du texte un champ dialogique conflictuel. Ce dernier se transforme, dès lors, en un objet de signifiante qui marque un rapport étroit entre la fiction et la réflexion critique, et ce, dans une convocation constante du lecteur dont la collaboration vient suppléer les silences et les vides narratifs.

En somme, l'examen de la dimension polyphonique du texte, mise en œuvre dans notre corpus, a permis de déceler une énonciation hétérogène qui brave tant le désordre, l'indétermination que la fascination du fragmentaire. Le récit fictionnel, qui tente de déconstruire les discours univoques et totalitaires, s'en trouve ainsi « *démultiplié. Comme la vie, sans doute. Oui, comme les ramifications du destin* », confirme l'auteur¹. Ces distorsions iconiques engendrent, par conséquent, une polyphonie narrative qui, en se posant comme le lieu d'une expérience créative, ordonne des liens étroits entre le monde du texte et le monde réel, mais aussi entre le texte, l'auteur et son lecteur.

À présent, nous sommes amenés à aborder, dans la deuxième partie de ce travail, l'analyse de la réflexivité fictionnelle qui nous permettra d'examiner les différentes stratégies et manifestations réflexives au niveau de l'énoncé. Cette démarche nous permettra, par conséquent, de saisir l'affiliation étroite qui pourrait configurer le concept de mise en abyme, comme modalité emblématique de la réflexivité et de la fragmentation du récit au sein du corpus.

¹ *Le chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 110.

DEUXIEME PARTIE

LA REFLEXIVITE AU CŒUR DE LA DEFLAGRATION NARRATIVE DU RECIT

« Ce qui travaille dans le fragmentaire selon Blanchot, c'est la réflexivité, un retour constant de l'écriture sur elle-même. ».

Philippe Moret¹

¹ *Tradition Et Modernité De L'aphorisme, op. cit., p. 205.*

Introduction

Intitulée *la réflexivité au cœur de la déflagration narrative du récit*, cette deuxième partie a comme visée essentielle d'observer les différentes stratégies réflexives qui semblent engager, par le biais de la notion de mise en abyme¹, une détonation narrative remarquable. Cette dernière se pose, en effet, comme l'une des combinaisons fondamentales de la réflexivité, mais aussi de la fragmentation dans tous les textes du corpus. Nos questionnements se concentrent ainsi sur les diverses modalités réflexives qui arborent souvent des réduplications fictionnelles par analogie en sapant la cohérence et la continuité du récit. Nous supposant donc que les multiples jeux réflexifs mis en œuvre dans la trilogie bachilienne, exhortent la circularité et l'inachèvement en révélant une forme autotélique du texte. L'analyse nous permettra ainsi de considérer l'un des aspects de la typologie de la mise en abyme, où les jeux de miroir se distinguent souvent au niveau de l'énoncé, et d'examiner leurs impacts sur l'agencement et le fonctionnement du récit.

Nous aborderons dans le premier chapitre, intitulé : « *La mise en abyme, pour un morcellement narratif au niveau fictionnel* », l'analyse des différentes stratégies réflexives qui arborent une détonation de la fiction au niveau de l'énoncé, et ce sur le plan paradigmatique du texte ; sachant que leur « *force d'impact et les effets secondaires varient selon le degré d'analogie entre énoncé réflexif et énoncé réfléchi* », au sens de Dällenbach². Nous examinerons par ailleurs, dans le deuxième chapitre intitulé : « *La réflexivité fictionnelle à effet de dispersion temporelle* », la position des microrécits réflexifs dans le texte, sur le plan syntagmatique, et ce « *selon la position de la mise en abyme dans la chaîne narrative*³ ». Ce travail constitue, en effet, un autre critère d'analyse et de distinction de ce procédé selon une modalité temporelle qui se réduit souvent aux liens de simultanéité ou de succession des événements. L'examen de cette seconde forme de réflexivité ciblera, éventuellement, le fonctionnement des fragments réflexifs d'un point de vue chronologique, selon la

¹ Une notion littéraire conceptualisée par le théoricien Lucien Dällenbach dans son ouvrage *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* Paris, Éditions du Seuil, 1977, 248 p.

² *Ibid.*, p. 77.

³ *Ibid.*

progression des faits sur la chaîne narrative et non au niveau de l'histoire. Finalement, l'étude de cette deuxième partie abordera les multiples modalités réflexives qui engagent, tant au niveau syntagmatique que paradigmatique, des effets de déconstruction narrative au niveau de l'énoncé. Nous y saisirons, de la sorte, l'alliance étroite qui pourrait s'établir entre cette forme scriptural et le fragmentaire. Mais alors qu'est-ce que la mise en abyme ?

Retour sur la mise en abyme

Les origines héraldiques de la mise en abyme, qui sont en relation directe avec l'image des armoiries où des emblèmes, sont historiquement attribuées à l'écrivain André Gide¹. Afin de théoriser cette notion dans le champ littéraire, il s'est essentiellement basé sur l'emblème fondateur du blason dans le blason². Son étude dévoile, en effet, l'exemple d'une œuvre enclavée dans une autre en renvoyant ainsi à une figure du symbole sur lequel se reproduit un autre symbole miniature. C'est sur la base de ces réflexions que se fonderont donc un bon nombre d'analyses, dont celle de Lucien Dällenbach, et s'imposeront subséquemment dans le milieu de la critique, tant artistique que littéraire. L'idée fondamentale de L. Dällenbach est donc de peindre cette notion spéculaire comme une théorie littéraire participant de plein droit « *à faire saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'œuvre*³ ». Son étude, qui consiste à favoriser le caractère esthétique de l'œuvre, livre ainsi une typologie structurelle qui met en place trois figures réflexives, dites « *élémentaires* », du texte. Ces dernières ajustent souvent à son sens, dans un premier lieu, des rapports d'homologie⁴ sur le plan de l'énoncé, ou du contenu, en installant une correspondance étroite entre le récit enchâssé et le récit

¹ André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1939. L'emprunt à l'héraldique est, en effet, illustré par un exemple littéraire important : la scène des comédiens dans *Hamlet* (II, 3), une scène du « *théâtre dans le théâtre* », et par des références picturales où surviennent dans les tableaux des jeux de miroirs réfléchissant la scène déjà représentée.

² L'exemple sur les tableaux de Memling et Metzys est représentatif de ce motif. L'auteur justifie ses propos en ces termes : « *J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble* ». André Gide, *Journal 1889-1939*, op.cit., p. 41.

³ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 16.

⁴ L. Dällenbach donne l'exemple du roman « *À la recherche du temps perdu* » de Marcel Proust (*Du côté de chez Swann*) où deux histoires présentent des similarités sur le plan de l'énoncé à vingt ans d'intervalle.

enchâssant. La deuxième figure réflexive qu'il présente est celle de l'énonciation, qui renvoie à l'acte de production de l'énoncé. Il se penche, enfin, sur une troisième forme élémentaire de la mise en abyme qui désigne la réflexion métatextuelle, ou encore du code du récit ; cette dernière désigne, en effet, l'aspect formel du texte en fonctionnant comme une « *organisation signifiante*¹ ». Ces différentes représentations réflexives présentent ainsi des « *similitudes*² » avec la totalité du récit en donnant lieu à une définition de la mise en abyme comme « *tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse*³ ». La mise en abyme se pose, dès lors, comme un « *procédé de surcharge sémantique*⁴ » qui permet à l'énoncé réflexif de « *fonctionne[r] au moins sur deux niveaux : celui du récit où il continue de signifier comme tout autre énoncé, celui de la réflexion où il intervient comme élément d'une métasignification permettant au récit de se prendre pour thème*⁵ », ou encore pour objet :

« L'œuvre se tisse de rappels, se constitue en réseaux, d'autant plus évident qu'elle se développe en échos d'elle-même (...) des liens s'établissent sans cesse d'un lieu du texte à l'autre. Si bien que cette œuvre en fragments donne une exceptionnelle impression de cohérence organique ⁶ ».

Par ailleurs, la mise en abyme s'affirme régulièrement dans le texte sous forme d'une « *condensation* » ou d'une concentration sémantique, tout comme elle peut se présenter également sous forme d'extension ou d'une « *amplification* » du sens. La première forme, qui concerne les mises en abyme dites « *particularisantes* », compresse donc la fiction et réduit le sens du texte ; elle « *in-forme*⁷ » donc le lecteur en « *simplifiant la complexité de l'original (...) et, par là même, accroît notre pouvoir de "com-prendre"*⁸ ». La seconde catégorie concerne les mises en abyme, dites « *généralisantes*⁹ », qui agissent par transposition ou transformation du récit premier en

¹ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire, op. cit.*, p.123.

² *Ibid.*, p. 51. Ce procédé doit marquer une rupture dans le récit pour ne pas perdre son aspect « *abymé* ». C'est pourquoi, une frontière doit inévitablement interrompre le récit premier et y encadrer le second ; ce sont donc ces frontières qui déstabilisent le court de la narration en désarticulant le récit en autant de fragments que de microrécits.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ *ibid.*, p. 62.

⁵ *Ibid.*

⁶ Jean Roudaut, cité par Pierre Garrigue, dans *Poétiques du fragment, op. cit.*, p. 268.

⁷ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire, op. cit.*, *Ibid.*, p. 78.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 81.

élargissant l'espace interprétatif du texte. Elles se présentent ainsi sous forme de microcosme et « *se surimposent, sémantiquement au macrocosme qui les contient, le débordent et d'une certaine manière finissent par l'englober à son tour*¹ ».

Ces rapports d'analogies se présentent par ailleurs, d'un point de vue chronologique², selon trois dispositions primordiales en déstabilisant la continuité des événements du récit sur le plan syntagmatique :

« (...) la première prospective, réfléchit avant terme l'histoire à venir ; la deuxième, rétrospective, réfléchit après coup l'histoire accomplie ; la troisième rétro-prospective réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit³ ».

La réflexivité fictionnelle au niveau de l'énoncé varie donc selon le degré d'homologie entre « *L'énoncé réflexif et l'énoncé réfléchi d'une part (paramètre de sanction paradigmatique), et selon la position de la mise en abyme dans la chaîne narrative, d'autre part (paramètre d'obédience syntagmatique)*⁴ » ; sachant que les faits qui suivent dépendent nécessairement de ceux qui les précèdent. Procédé incontournable de la création littéraire et artistique, la mise en abyme permet donc à l'auteur de mettre en place des jeux réflexifs itératifs qui, en fragmentant le récit, consolident fortement l'intelligibilité de l'œuvre.

Suite à ce bref retour conceptuel, nous allons aborder l'analyse du premier chapitre qui mettra en lumière les différentes réduplications fictionnelles, par condensation ou concentration sémantique, et qui semblent ordonner, en effet, une déflagration remarquable de la structure narrative, et ce, dans tout le corpus.

¹ *Ibid.*

² Selon Dällenbach, « *le mode de recouvrement de l'histoire narrée par la mise en abyme ne peut être considéré comme un paramètre supplémentaire, même si la mise en abyme déborde temporellement le point de départ ou d'arrivée de la fiction – ou qu'elle en comble une lacune. En principe, la mise en abyme fictionnelle peut se définir, dans le vocabulaire de G. Genette, comme analepse, prolepse, ou anapropse interne complète. C'est-à-dire qu'il ne lui est pas essentiel de "rattraper" un passé ou d'anticiper un futur extradiégétique et qu'à limiter à cela son rôle elle perd à coup sûr sa qualité de mise en abyme* ». *Ibid.*, p. 76-77.

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ *Ibid.*, pp.76-77.

PREMIER CHAPITRE

LA MISE EN ABYME, POUR UN MORCELLEMENT NARRATIF AU NIVEAU FICTIONNEL

« (...) des miroirs piquetés, mangés par l'acide du tain, miroirs sans voix, miroirs aux reflets éteints, miroirs sans images, miroirs qui avaient perdu le pouvoir de renvoyer dos à dos les infinis ».

Salim Bachi¹

Introduction

La notion de réflexivité est donc définie en littérature tel un procédé scriptural singulier qui se pose souvent « *dans l'esprit d'une représentation consciente de soi*² » en regagnant ainsi la théorie « *de l'art pour l'art* ». Formellement liée à une dimension parodique et spéculaire, le texte insiste donc sur son artifice, mais aussi sur la caducité d'une quelconque forme de vraisemblance ou de subjectivité abstraite. Il est, d'ailleurs, convenu par la critique que la réflexivité littéraire, savamment représenté par la notion de mise en abyme, trouve son origine historique dans la philosophie³ qui suppose qu'en prenant conscience de soi l'esprit se représente, indéfiniment, dans un retour éternel sur soi. C'est donc sur cette assise philosophique que se nourrit une vision de l'art pour l'art où l'œuvre, en tant qu'objet d'étude, se suffit entièrement à elle-même et pour elle-même. Ce procédé scriptural autoréférentiel est d'ailleurs désigné comme une propriété intrinsèque à une tradition littéraire antique⁴, mais qui est récupéré par les tenants et adeptes du roman moderne et contemporaine. Il est, par ailleurs, considéré comme l'une des stratégies formelles de l'écriture fragmentaire qui

¹ *La Kahéna*, *op. cit.*, p. 111.

² Ernst Behler, *Ironie et modernité*. Paris, P.U.F. 1997, p. 56.

³ Particulièrement chez Dilthey, Hegel et Schleiermacher où cette notion pose le postulat qui stipule que la vie est à elle-même sa propre exégèse.

⁴ Plusieurs recherches ont, en effet, démontré que cette notion était déjà présente dans la littérature antique et remonte, selon May Farouk, « *au moins aux Grecs* », in, *Tahar Ben Jelloun, Étude des enjeux réflexifs dans l'œuvre*, Paris, Ed. l'Harmattan, 2008, p. 33.

se dresse souvent comme thème récurrent du récit, mais aussi telle une assise structurelle qui lui permet de s'émietter et de s'autodésigner, dans un désordre total de sa diégèse. Pour aborder cet aspect autoréférentiel du texte, l'analyse de cette partie va cependant se focaliser sur la notion de mise en abyme qui s'affirme souvent comme un aspect fondamental et irréversible de la réflexivité. En effet, la mise en abyme est « *volontiers utilisé aujourd'hui pour désigner indifféremment toute modalité autoréflexive d'un texte*¹», en installant ainsi une relation strictement synonymique entre les deux notions. Dans une relance spéculaire incessante de la fiction, elle maintient obstinément, de ce fait, « [l'] *affaiblissement de la mimésis*² » et de vraisemblance en compromettant ainsi la régularité et la cohérence du texte. Le travail va donc s'orienter vers l'analyse des différentes modalités réflexives qui multiplient les jeux de miroir au niveau de l'énoncé. Le questionnement qui s'impose, de ce fait, est de savoir comment ce procédé littéraire est-il mis en œuvre dans les textes de Bachi, et dans quelle mesure participe-il à la déflagration narrative et fictionnelle. Nos hypothèses stipulent ainsi que la réflexivité fictionnelle brave souvent, à travers le procédé de la mise en abyme, un processus de déconstruction textuelle qui met en crise toute forme d'achèvement et d'unité ; qu'elle apparait ainsi comme un questionnement constant sur le langage qui, dans la recherche incessante d'une totalité insaisissable, fait jaillir le sens en incitant le lecteur à la réflexion.

Partant de ces hypothèses, nous nous attacherons donc, dans ce chapitre, à discerner les réflexions multiples de l'énoncé, sur le plan paradigmatique, et leur positionnement au sein de l'histoire. Pour ce faire, nous observerons, à travers les enchâssements multiples des histoires, deux dimensions particulières de la mise en abyme : la réflexivité par amplification, d'une part, et par condensation sémantique d'autre part. Nous tenterons donc d'élucider nos questionnements en nous appuyant, en majeure partie, sur l'étude de la typologie de Lucien Dällenbach³ sur la mise en

¹ *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Encyclopédie Universalis et Albin Michel, 1997, p. 11.

² Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. "Points Essais", 2001 p. 109.

³ *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit.

abyrne sans, toutefois, omettre d'introduire pour autant certains ouvrages théoriques incontournables qui vont, forcément, contribuer à appuyer notre analyse.

1. La réflexion fictionnelle par condensation du sens

La mise en abyme fictionnelle par condensation reflète et dédouble souvent « *le récit dans sa dimension référentielle d'histoire racontée*¹», en donnant lieu à une « *citation de contenu ou un résumé intertextuel*²». Elle constitue donc un énoncé concis qui réfléchit un autre énoncé puisqu'elle « *condense ou cite la matière*³» d'un autre récit en installant des analogies étroites au sein de la fiction :

« Il n'y a donc pas à s'étonner que la fonction narrative de toute mise en abyme fictionnelle se caractérise fondamentalement par un cumul de propriétés ordinaires de l'itération et de l'énoncé au second degré, à savoir l'aptitude de doter l'œuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiante, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'auto interprétation. En affirmant d'un récit que "rien ne l'éclaire mieux que sa mise en abyme"⁴ »

En formant une « *partie intégrante de la fiction qu'elle résume*⁵ » par accumulation du thème ou du sens, elle génère donc des rabâchages fictionnels incessants au sein du récit, afin de mieux assurer la signifiante. Elle permet ainsi à ce dernier de se multiplier, indéfiniment, en autant de fragments que d'énoncés reproduits en se présentant tel un mécanisme d'un retour éternel dans le texte. Qu'en est-il, dès lors, de cet aspect de la mise en abyme dans notre corpus ?

1.1 La réflexion fictionnelle par condensation du sens dans *Le chien d'Ulysse*

Tel que nous l'avons signalé au préalable, le premier roman de Salim Bachi, *Le Chien d'Ulysse*, installe une trame fictionnelle qui dresse le portrait tragique d'une Algérie décadente. Pour rappel, les événements prennent effet à partir des émeutes d'octobre 1988⁶ jusqu'au quatrième anniversaire de l'assassinat du Président Boudiaf.

¹ *Ibid.*, p. 123.

² *Ibid.*, p.76.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Conduit par des revendications démocratiques, le soulèvement populaire contre le pouvoir en place de cette période engendre une succession de manifestations, de violences et de massacres qui marque les prémices d'une guerre civile des plus tragiques dans l'Histoire de l'Algérie.

C'est donc au sein d'une guerre civile sanglante, qui a éclaté dans les rues de Cyrtha, que Hocine entame son Odyssée vertigineuse de vingt-quatre heures. Cependant, à la lecture de ce roman nous avons constaté un emboîtement incessant des récits qui déstabilise souvent la structure narrative du texte. Les différents récits enchâssés au sein d'un récit principal se confondent et se renvoient donc indéfiniment en donnant lieu à un processus réflexif récurrent. Néanmoins, tout enchâssement n'engendre pas forcément une dimension réflexive, puisque cette dernière nécessite la présence d'une analogie entre le récit encadrant et le récit encadré. Pour qu'il y ait mise en abyme, l'énoncé premier doit donc nécessairement marquer, dans un processus d'analogie ou de similitude, une correspondance avec le récit second ; il doit donc s'entourer d'une bordure conforme à « *l'enclave héraldique* ».

1.1.1 L'exemple du recueil des *Nuits* »

À la lecture du roman *Le Chien d'Ulysse*, le lecteur peut aisément distinguer une combinaison narrative alambiquée où se découvre, par le biais d'un ensemble de jeux réflexifs, l'univers fictionnel des *Mille et une Nuits*¹ en agissant ainsi sous forme de texte-miroir. À ce titre, plusieurs personnages-narrateurs se dressent donc en conteurs assidus en relatant leurs péripéties dans les rues de Cyrtha, où l'homme cherche à se substituer « à Dieu pour exercer ses pouvoirs illimités² ». C'est ainsi que, dans une intrigue laconique, le personnage principal Hocine déroule, « par une sorte de charme³ », ses périples périlleux et vertigineux. Dans un récit premier, il expose donc l'itinéraire circulaire d'une journée entière qui le ramène, finalement, à l'endroit exact de son départ où il sera confondu avec un terroriste et abattu par ses propres frères. Cependant, le récit de cette première aventure sera souvent suspendu, en laissant place à d'autres événements qui feront éclater la notion d'intrigue,

¹ Concernant cet aspect singulier de son écriture, Salim Bachi s'exprime en ces termes : « *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* ». In, « *La littérature moderne algérienne de langue française & Entretien avec Maïssa BEY, Salim BACHI et Boualem SANSAL* », Université de Louisiane, États-Unis, Mai 2009. Disponible sur <http://ahmedhanifi.com/la-litterature-moderne-algerienne/>, consulté le 23/11/2019.

² *Le chien d'Ulysse*, op. cit., p.198.

³ *Ibid.*, p. 18.

« *définitivement mise à mal*¹ ». En effet, le narrateur principal cède fréquemment la parole aux autres protagonistes qui, par le truchement de divers récits enchâssés au second degré, dévoilent le règne impitoyable des terroristes et du Pouvoir en place. Dans cette perspective, le protagoniste Hocine s'insère dans un récit au troisième degré afin de rapporter les incidents de Hamid Kaïm et de son ami Ali Khan. En effet, c'est au sein de sa propre histoire que ces derniers racontent à leur tour, sous l'effet de l'opium, leurs mésaventures utopiques. Souvent reprise par Hocine, ces histoires déroulent ainsi le récit de leurs voyages imaginaires à travers le monde en divulguant leur statut d'agitateurs politiques et leur fuite en avant, suite aux accusations qui leur ont été attribuées par les services de l'ordre :

« (...) talonnés par la Force militaire, l'obscur police politique, Hamid Kaïm et Ali Khan parcoururent l'Espagne, se lançant en Andalousie (...). À Florence, ils déambulèrent dans ce qu'ils pensaient être un musée à ciel ouvert (...). Ils accostèrent en Crète (...). Sur l'île aux paysages abrupts (...). Ils reprirent la route²».

Le narrateur superpose ainsi, par un effet d'accumulation, leurs aventures chimériques qui reflètent par condensation ses propres aventures en réfléchissant des histoires similaires, à travers des réduplications simples. Toutefois, le récit des voyages de Hocine et de ces amis suggère forcément, dans un rapport intertextuel, le voyage vertigineux d'Ulysse dans l'*Odyssée*³ d'Homère : « *Dix années d'une terrible guerre, dix années d'un voyage interminable. (...) une des histoires les plus étonnantes des temps anciens*⁴», rapporte le narrateur. Notons que cette perspective se distingue nettement, d'ailleurs, à travers le titre du roman, *Le chien d'Ulysse*. Par le fait d'une relance incessante des thèmes et des images en miroir, les histoires se reflètent ainsi, indéfiniment, dans le texte « *comme une malédiction*⁵ » qui semble hanter le narrateur. Aussi, le recours à l'enchâssement récurrent des histoires permet ainsi au récit de

¹ Paul Ricœur, *Temps et Récit*, « *L'intrigue et le récit historique* », tome 1, *op. cit.*, p. 169.

² Salim Bachi, *Le Chien d'Ulysse*, *op. cit.*, p. 77.

³ L'*Odyssée* d'Homère est considérée comme « *le patrimoine commun de la Méditerranée, de l'Algérie en particulier qui a été un royaume hellénistique à une période de son histoire.* », affirme Salim Bachi. In, « *Mes personnages de légende visitent l'Algérie d'aujourd'hui* », du 15/9/2010. Disponible sur, <https://www.livrescq.com/livrescq/article-7/>, consulté le 14/02/2020.

⁴ *Le Chien d'Ulysse*, *op. cit.*, p. 93.

⁵ *Ibid.*, p. 235.

démultiplier les univers diégétiques et les fragments réflexifs en engageant, par accumulation, des mises en abymes particularisantes et imparfaites.

Tout compte fait, le développement du procédé de la mise en abyme au niveau de l'énoncé, dans *Le chien d'Ulysse*, dévoile à un univers fictionnel complexe et disproportionné qui renvoie à une idée d'infini, « *consubstantielle aux Mille et une nuits* », au sens de Jorge Luis Borges¹.

1.1.2 L'exemple du Livre des Stations

Le *Livre des Stations* est un document que l'on retrouve dans d'autres romans² de l'auteur et qui se présente comme étant un écrit sacré ; un « *livre de soie verte, le Coran de sable*³ » confirme Hocine. Reflet du « *livre dans le livre* », il est rédigé par Mourad sous forme de notes ou de fragments d'histoires qui sont révélées par le narrateur principal Hocine, au fur et à mesure du développement des actions. En effet, Mourad, qui reprend savamment les histoires de son ami, ne manque pas de les reporter sur son livret : « *Mourad me demanda aussi si ce que m'avait raconté Seyf était exact (...) Il tenait dans sa main un cahier d'écolier vert. Sur la couverture, il avait écrit : Le Livre des Stations*⁴ », confirme Hocine. En jugeant nécessaire d'écarter certains épisodes de la journée, Mourad consigne donc l'essentiel des événements dépliés dans *le Chien d'Ulysse* ; il se mit, d'ailleurs « *à y reporter l'histoire du fou et l'histoire du flic. Celle du commandant de la redoutable police secrète ne l'intéressait pas*⁵ » rapporte le narrateur. Évidemment, ce n'est qu'à la fin du roman que ce dernier achève « *son travail de scribe*⁶ », après avoir rédigé un assortiment d'histoires condensées et dispersées de façon fragmentée. Tout compte fait, *Le Livre des Stations* reflète par condensation le livre qui le contient, puisqu'il s'écrit de concert avec le roman lui-même en faisant foi d'une « *fascination du raccourci textuel*⁷ ». Nous devons tout de même signaler qu'il

¹ « *Les Mille et Une Nuits* », Conférences, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1985, trad. Française, Buenos-Aires, 1977-1978, p. 58.

² Comme dans le cas du roman *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, « *Le Livre des stations. Le Grand Livre des stations.* », *op. cit.*, 203.

³ *Le chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 251.

⁴ *Ibid.*, p. 247.

⁵ *Ibid.*, p. 247.

⁶ *Ibid.*, p. 251.

⁷ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux, op. cit.*, p. 104.

n'existe pas qu'un seul exemplaire du *Livre des stations* dans ce roman, sachant qu'Ali Khan en a retrouvé un prototype chez le protagoniste Hamid. Ce livre mystérieux véhicule d'ailleurs des connotations religieuses comme pour dénoncer, de façon parodique, le despotisme et l'extrémisme islamique. Toutefois, Ali Khan ne semble pas octroyer autant d'importance que Hocine pour ce livre sacré ; désespéré, suite à la mort de sa sœur Hayat, il le renia formellement en écartant toute croyance religieuse :

« Rien n'a de sens, pas même l'absence (...) je sus qu'il venait de lui arriver une catastrophe. Il entra dans ma chambre, farfouilla parmi mes livres et retira le Coran de soie verte. Il regarda longuement le livre.

– C'est Le Livre des stations dit-il.

Il caressa la couverture, ouvrit le livre, le feuilleta avec une lenteur redoutable, presque folle, puis le referma. Ce fut tout. Je suivis l'enterrement de sa sœur. Il ne me parla plus jamais de religion. Il n'entra plus jamais dans une mosquée¹. »

C'est donc à travers une réduplication simple au niveau de l'énoncé que se découvre cette forme de mise en abyme, dont l'analogie imparfaite des images réflexives condense fortement toute la trame fictionnelle.

1.2 La réflexion fictionnelle par condensation du sens dans *La Kahéna*

Le roman, *La Kahéna*, plonge clairement le lecteur, par ses thèmes, ses événements et ses personnages, dans le même espace diégétique de la ville millénaire de Cyrtha en ayant recours à des périodes plus lointaines dans l'histoire. Cependant, c'est la mise en scène de l'espace de la villa, nommée *La Kahéna*, qui prédomine dans le récit en relayant ainsi la ville en arrière-plan. À travers les descriptions récurrentes de cet univers atypique, l'auteur stimule ainsi l'enchantement de la parole et de l'oralité en condensant son histoire en trois nuits, au lieu de *Mille et une Nuits*. Pour ce faire, il met en scène le personnage-conteur H. Kaïm qui, agonisant « *sur son lit d'hôpital* ² », ne cesse de se livrer à la magie du récit et du conte. Telle une Shéhérazade³ androgyne, à la fois masculine et féminine, ce dernier reflète clairement

¹ *Le Chien d'Ulysse*, *op. cit.*, p. 211.

² *La Kahéna*, *op. cit.*, p. 278.

³ Ilaria Vitali décrit ce personnage comme un « *Corps-récit immémorial, figure multiple lourde de significations.* » In, « *Rencontre avec Salim Bachi*, Constellations francophones », Publibarum, *op. cit.*, consulté le 16/07/2019.

l'image de cette conteuse vouée à inventer des fables invraisemblables en réduisant ainsi « *l'écart entre le monde et ses songes*.¹ ». Le narrateur précise toutefois que cette amante imaginaire qui le dédoublait et à qui « *il parlait depuis trois nuits, n'était qu'une représentation séduisante de la mort ; prête à le faucher, elle attendait seulement la fin de l'histoire*² ». Ce procédé narratif, qui ordonne une représentation hybride du conteur, semble ainsi constituer un aveu implicite de l'auteur qui justifie le caractère composite, indéterminé et irrégulier de son récit.

1.2.1 L'exemple du recueil des *Nuits*

Dans une chambre sombre de *La Kahéna*, entourée de grands miroirs, deux voix narratrices essentielles, car d'autres vont surgir au cours du récit, se distinguent et s'affrontent constamment dans le texte. Le personnage-narrateur, Hamid Kaïm, s'impose donc tel un conteur d'histoires légendaires qui ne cesse de céder la parole à son avatar Shéhérazade, sans jamais se résigner, pour autant, « *à clore son récit, à interrompre le conte* ?³ ». En multipliant les histoires, il donne lieu ainsi à des univers parallèles et hétéroclites en usant de « *tous les subterfuges* »⁴ pour retenir son auditrice et, par conséquent, le lecteur « *dans ses rets* »⁵. Tel un miroir convexe « *où se refléteraient les étapes de sa vie* »⁶, les documents retrouvés au sein de la villa nourrissaient, d'ailleurs, son imagination de façon remarquable. Néanmoins, Hamid Kaïm, dont « *l'amnésie recouvrait les pires mensonges* »⁷, agrmente souvent ses contes « *d'épisodes féeriques et baroques (...) que le plus fou des poètes n'eût jamais osé inventer* »⁸. Par ailleurs, Shéhérazade prend souvent en charge la fonction narrative au deuxième degré en dédoublant, dans un aller-retour incessant des récits, la parole

¹ *La Kahéna*, op. cit., p. 297.

² *Ibid.*, p. 279

³ *Ibid.*, p.297.

⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁸ *Ibid.*, p. 279.

du narrateur principal ; des révélations enfouies sont ainsi dévoilées en attestant des drames et des souffrances de plusieurs personnages au sein du récit :

« Avant de poursuivre, il me faut préciser que tous les protagonistes de cet étrange récit (...) sont maintenant en une obscure région de mon cerveau où ils reposent. Pour peu que la parole se charge de les incarner à nouveaux, ils s'éveilleront d'entre les morts comme les sept dormants du conte et se répondront sur le monde¹» déclare-t-elle.

Il s'avère, cependant, que les différentes histoires et secrets exhumés de l'oubli reflètent et renvoient souvent, par condensation, à celles de tout un peuple à travers plusieurs générations. En calquant la structure du recueil des *Nuits*, le narrateur dissèque et réduit les événements durant trois nuits en garantissant, de ce fait, le pouvoir de la parole et du conte. Les récits réflexifs se renvoyaient dès lors, inlassablement, pour se rejoindre, sous forme de miroirs rétrécis, en un amas de fragments narratifs concis et inachevés.

1.2.2 L'exemple de l'incipit

D'entrée de jeu, l'incipit auquel se confronte le lecteur, dans *La Kahéna*, se dresse visiblement tel un « *cadre régulateur, consubstantiel au système des personnages et à la logique des actions*² » qu'il amorce. Il concrétise ainsi un fragment textuel condensé qui ordonne une concentration sémantique instructive en attisant, par le biais d'un « *horizon d'attente*³ », la curiosité du lecteur. Aussi, la description de la villa de Bergagna met aussitôt en place un lieu obscur et symbolique qui offre une entrée du récit *in média-res* : « *La façade recouverte de lierre, La Kahéna surplombait la ville et ses ruelles inextricables.*⁴ » déclare le narrateur. En se dressant comme un « *sanctuaire, juché sur un enfer*⁵ » dédaléen, cette demeure mystérieuse concrétise donc une sorte de réceptacle de la parole qui renferme, en reflétant l'image du livre

¹ *Ibid.*, p. 16.

² Henri Mitterand, *Zola. L'histoire et la fiction*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1990, p. 206.

³ L'horizon d'attente se dresse, selon Hans Robert Jauss, tel un « *système de références objectivement formulables qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne* ». In, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 54.

⁴ *La Kahéna*, *op. cit.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*

dans le livre, toute l'histoire du roman en question. Elle enserme, en effet, moult histoires et événements qui se renvoient constamment en se présentant tel « *un miroir à peine assombri*¹ » de la vie de ses occupants. Dans cette optique, le récit de la vie tumultueuse du père de H. Kaïm durant la révolution algérienne reproduit clairement celle de son fils, Hamid, fauché « *sous les balles d'un terroriste*² ». Cette perspective narrative réfléchit également le destin de tout un peuple, Les Beni Djer qui, en quête insatiable de leur identité « *surgissaient des confins, des sables et des lunes, qu'ils chantaient dans leurs poèmes* ».

Dirigeant ainsi tant le récit que le lecteur, cette frange textuelle « *qui, en réalité, commande toute la lecture*³ » se présente donc tel un fragment réflexif préposé qui tente de synthétiser, de manière très dense, les événements à venir. En réalisant une mise en abyme par condensation, cette forme de réflexivité fictionnelle permet donc à l'auteur de rendre compte, de façon liminaire et fragmenté, « *de certains traits de son œuvre*⁴ » afin de garantir « *une lecture plus pertinente*⁵ ».

1.3 La réflexion fictionnelle par condensation dans *Les douze contes de minuit*

1.3.1 L'exemple des *Mille et une Nuits*

Dans le recueil de Bachi, *Les douze contes de minuit*, la mise en abyme se manifeste également par l'entremise de l'univers des contes, à travers un titre rhématique⁶ qui reflète tacitement le contenu de l'œuvre. Ce titre miroir installe donc, d'entrée de jeu, une réflexivité par condensation qui met en lumière, de façon prévisionnelle, le projet d'un agencement de douze nouvelles⁷ allégoriques. Désignées

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 279.

³ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, du Seuil, 1975, p. 45.

⁴ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, *op. cit.*, p. 60.

⁵ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 8.

⁶ *Le Dictionnaire du littéraire* relève que : « *Depuis le XIXe siècle, le titre a littéralement envahi l'espace du livre (...). C'est dire qu'il s'est de plus en plus rapproché du texte, évolution qui s'est traduite par des changements formels (...). Empruntant aux linguistes l'opposition entre le thème (ce dont on parle) et le rhème (la façon d'en parler)* ». In, article « Titre », *op. cit.*, p. 619.

⁷ *Le vent brûle, Le messenger, Le naufrage, Fort Lotfi, Le cousin, Palabres, Enfers, Histoire d'un mort, Le bourreau de Cyrtha, Nuée ardente, Icare et le minotaure*, et enfin *Insectes*.

pour chacune d'elle par un titre distinctif, elles déroulent en effet, dans un enchâssement constant de divers microrécits, des bribes d'histoires obscures qui gangrènent la ville de Cyrtha. Le recueil se distingue, par ailleurs, par une confusion et un désordre remarquable de ses combinaisons narratives internes : des débuts *in média-rès*, des histoires inachevées, des constructions emboîtées qui renvoient souvent à des jeux de miroir incessants.

En somme, le titre du recueil, qui réduit la bibliothèque de Shéhérazade en seulement douze contes, matérialise tacitement un fragment textuel réflexif qui renvoie, par condensation du sens, à la forme fragmentaire et éclatée du recueil ; il inscrit ainsi une dimension parodique en évoquant à lui seul « *un récipient, un réservoir, mais aussi un réceptacle, un miroir convexe qui reflète en abyme [les autres] histoire(s)*¹ ». Cette forme de réflexivité fictionnelle, qui affiche une accumulation sémantique, dévoile donc une reduplication simple qui concrétise une « *source d'inattendu, de dépaysement voire de malaise*² » chez le lecteur.

1.3.2 Le miroir de l'au-delà

La sensation de la peur et de l'anxiété, face à la fatalité de la mort, imprègne le récit dans la première nouvelle du recueil, *Le vent brûle*. Ce court récit discordant et spasmodique, qui s'étale sur sept pages, s'ouvre donc sur une scène sanglante qui hante fortement le personnage-narrateur. Il brosse ainsi le spectacle effrayant d'une femme qui a été froidement abattue par des terroristes, sciemment décrits comme des insectes meurtriers. Allongé sur le corps inerte de cette victime, le narrateur anonyme qui simule habilement la mort, de peur d'être abattu à son tour, plonge donc son regard dans les prunelles volubiles de cette innocente en tentant de déceler des drames, des violences et des adversités séculaires : « *De grands yeux comme des miroirs où ne brûlait plus aucune flamme, des yeux ouverts sur l'abîme (...) regardaient pour moi*

¹ Ilaria Vitali, *Shéhérazade, la boîte et le labyrinthe*. L'influence de la bibliothèque des *Nuits* chez Salim Bachi, disponible sur <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/bibliafin/vitali.html>. Consulté le 20/9/2017.

² Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, op. cit., p. 120.

à travers les âges. Depuis l'obscur des premières générations jusqu'aux derniers hommes¹» commente le narrateur. Ce regard profond et absent, qui véhicule des souffrances abyssales, incarne, en effet, le miroir aphasique de l'indicible et de l'horreur. Horrifié par la barbarie de cet acte terroriste, le narrateur puise, fiévreusement, dans le miroitement de ces yeux sereins, diverses histoires et révélations afin d'alimenter sa mémoire : « *Et ses enfants. Mais ils sont morts. Par centaines, par milliers. Leurs cadavres avaient gonflé au soleil. Personne pour les ensevelir* ²», pensa-t-il. Tel un livre ouvert, ces yeux-miroirs sont donc associés avec une diseuse d'histoire qui réanime et revigore une « *mémoire éteinte* ³», depuis des générations durant. Leurs reflets tentent de transmettre, en effet, des fragments épars, par accumulation, de certains massacres perpétrés dans Cyrtha, où « *les survivants déambulent comme des spectres dans cet immense cimetière clôturé de barbelés* ⁴». Le narrateur cherche ainsi à extirper dans leurs abîmes des solutions à ses multiples inquiétudes relatives aux crimes fratricides, aux conflits, aux blessures et aux tourments qui contaminent ce monde en dérive : « *Elle veillait sur moi, par-delà la mort. Ses beaux yeux ne me quittaient plus. Ils ne me quitteraient jamais plus* ⁵ », confirme-t-il. Le récit s'atomise et se disperse ainsi, à l'image de la mémoire amnésique du personnage, en exhibant son désespoir face au plaisir « *de vivre, de respirer, [et] d'aimer* ⁶». Le narrateur ajoute plus loin : « *j'ai fini par apprendre à marcher, aveugle, sur les corps en putréfaction. À ne plus sentir l'âcre odeur de la mort* ⁷». Tout compte fait, le miroir de l'au-delà projette des événements et des histoires condensés qui installent une dynamique narrative enchevêtrée, en donnant corps à un récit nébuleux et décousu.

¹ *Les douze contes de minuit, op. cit., pp.10-11.*

² *Ibid., p. 14.*

³ *Ibid., p. 10.*

⁴ *Ibid., p. 11.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid., p. 10.*

⁷ *Ibid., p. 14*

1.3.3 La lettre, un miroir de l'intolérable.

Dans la nouvelle intitulée *Fort Lotfi*, le récit de la lettre de Réda Sayad, un ami de Hocine, se présente comme le reflet sombre de l'intolérable, de l'injustice et « *de l'absence*¹ ». En effet, le message que véhicule la missive concrétise fortement un miroir qui reflète, par accumulation, des événements tragiques, relatifs aux agitations d'une Histoire millénaire : « *Hocine, je t'écrivis cette lettre pour me délivrer et remettre entre tes mains ce poids d'intolérable. Par le subterfuge, je tentais de me débarrasser de l'insignifiance.*² », reconnaît-t-il. Séquestré dans la caserne labyrinthique de Fort Lotfi, à la merci du commandant *EL Ghafour*, Réda expose ainsi le calvaire d'un quotidien infernal auquel il est confronté : « *Le monde m'accablait ; je te le présentai, espérant en éloigner la dévastation*³ », écrit-il. À l'instar de tous ses semblables, engagés dans l'armée, il assistait ainsi à la barbarie et à l'inhumanité des hommes qui, en se délectant de satisfaction morbide, les faisaient « *liquéfier sous le soleil*⁴ ». Réda écrit, d'ailleurs, que « *plusieurs générations de soldats devenus bâtisseurs, enfouirent le Fort Lotfi dans la pierre*⁵ » afin d'ensevelir les massacres et la cruauté d'un réseau bien organisé, administré par une armée aux mains de fer. Afin de se libérer du fardeau de la servitude et de la séquestration, il reconnaît, par ailleurs, que seule l'écriture peut lui permettre de témoigner de la vie insoutenable qu'il mène dans cette caserne labyrinthique, qu'il qualifie de tombeau. Par ailleurs, le narrateur principal, Hocine, qui ne fait son apparition qu'au milieu du récit, prend souvent en charge le poids de la narration en rapportant, au second degré, les mésaventures transcrites dans la lettre de son ami. Il reprend ainsi, dans un récit enchâssé, le contenu de cette missive en dévoilant les souffrances et les injustices auxquelles les soldats sont confrontés : « *(...) deux soldats tombèrent sans un cri. Il les vit voleter comme des pantins désarticulés*⁶ » rapporte-t-il. Cette lettre emblématique dessine ainsi un fragment fictionnel qui accumule diverses histoires et péripéties en dévoilant les

¹ *Ibid.*, p. 45.

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶ *Ibid.*, p. 41.

conditions hostiles de l'enrôlement de la jeunesse dans les casernes précaires de Cyrtha. Elle se charge, en effet, de restituer les événements, dans un processus de réduplication élémentaire par concentration du sens, en se dressant comme un miroir de l'intolérable qui ordonne une mise en abyme particularisante à visée instructive.

La réflexion fictionnelle par condensation sémantique ordonne donc des mises en abyme particularisantes qui multiplient les images en miroir et altèrent, par conséquent, la linéarité du récit, et ce, dans tout le corpus. Ces dernières écartent, en effet, le superflu et réduisent la fiction à l'indispensable en réalisant une densité de représentations fictionnelles afin de « *segmenter le sens et de saisir le monde à petites doses et petits menus éclats*¹ ».

2. La réflexion fictionnelle par amplification du sens

Outre la mise en abyme par condensation, Lucien Dällenbach distingue également une seconde forme de réflexivité fictionnelle par « *amplitude* », ou par amplification du sens au niveau de l'énoncé. Cette dernière s'impose, en effet, comme une dilatation sémantique qui dédouble le récit et renforce l'ampleur de sa fonction informative, en évitant sa reproduction passive. Il se trouve ainsi consolidé et réactivé « *en embrayeur d'isotopie*² » et de « *pluralisation du sens. Grace à elle, la redondance s'atténue ; le récit devient informant et ouvert*³ ». Cette forme de réflexivité se distingue, d'ailleurs, par la mise en œuvre de trois figures principales : la réduplication simple, qui justifie un rapport de similitude élémentaire, entre le récit enchâssé et enchâssant ; la réduplication à l'infini, dans laquelle le fragment encadré, inclut lui-même un fragment par mimétisme ; et la réduplication aporistique ou spécieuse, dans laquelle le récit encadré est censé réfléchir l'œuvre par identité.

¹ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, op. cit., 162.

² Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 79. Algirdas Julien Greimas désigne, d'ailleurs, par *isotopie* « un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit ». In, *Du Sens, Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, p. 188.

³ *Ibid.*, p. 79.

2.1 Dans *Le chien d'Ulysse*

2.1.1 L'exemple de la journée du 29 Juin 1996

Le récit de la journée du 29 Juin 1996, qui « *marquait la date exacte de l'assassinat de Mohamed Boudiaf*¹ », semble s'affirmer comme le cadre temporel où se déroule l'ensemble des pérégrinations du personnage principal, Hocine, à travers la ville de Cyrtha. À première vue, le lecteur peut constater que l'intrigue sur laquelle s'appuie tout le texte se limite à de simples faits quotidiens, en constituant ainsi une assise textuelle où se développe tout le récit. Dans un emboîtement incessant d'histoires alambiquées, qui multiplie les interruptions narratives, ce dernier va ainsi se déployer et déborder l'intrigue initiale. Ce procédé scriptural accumule et disperse donc les miroirs réflexifs par amplification de la fiction, en faisant éclater le sens du récit. C'est donc au cours de cette courte journée que se développe l'histoire du personnage principal, Hocine ; un voyageur aguerri qui vagabonde dans un milieu où le désastre et l'adversité se sont abattus en livrant au lecteur, au gré de ses déambulations, le récit ahurissant de son voyage initiatique :

« Le voyage traînait, se détendait, languissait comme une luxurieuse. Et Cyrtha me semblait lointaine, à l'image d'un songe dont la tonalité particulière se serait perdue, effacée par le temps, emportée par la brise. Une ou deux feuilles de mon journal m'échappèrent. Je ramassai en hâte. Qu'il reste quelque chose de cette journée ! Qu'elle ne se délite pas comme les ombres du soir ! (...) Les voyagent s'éternisent, tout le monde le sait ² ».

Face aux multiples questionnements sur la situation troublante qui ronge sa ville, ce personnage-narrateur se livre donc, dans une quête vertigineuse, à la recherche d'une illumination qui puisse justifier le désastre d'un univers où « *chante un peuple de vagabonds, d'enfants sales, batailleurs qui mendient le pain d'une journée*³ ». D'autres personnages-narrateurs se mêleront progressivement, néanmoins, à la trame narrative en multipliant ainsi les images fictionnelles : « *Mourad, encore lui, m'inventait à mesure que les phrases succédaient aux phrases, page après page.*⁴ », affirme Hocine. Le cours du récit se développe et échappe donc souvent au narrateur principal en

¹ *Le chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 49.

² *Ibid.*, pp. 238-239.

³ *Ibid.*, p. 11-12.

⁴ *Ibid.*, p. 255.

divulguant des aventures alambiquées, qui amplifient le sens et dispersent le tissu romanesque : « *Mais alors, qui tenait le carnet de ma dérouté ? De mes vacillations ?¹* », se demande Hocine. Mourad se dresse, en ce sens, comme l'un des narrateurs appliqués qui contribuent à reproduire, dans un livre d'écolier, l'histoire de son ami Hocine ainsi que certains événements marquants de la fameuse journée. Les histoires se reflètent ainsi indéfiniment en amplifiant, par extension du sens, les divers événements fictionnels, dans un cadre temporel très restreint.

Le cadre temporel de ce 29 juin se dresse donc comme une assise où se multiplient et se reflètent par amplification, les images en miroir dans un désordre saisissant de la narration. Ce procédé réflexif permet ainsi à l'intrigue initiale, qui dessine une situation sociale décadente, de détoner en autant d'actions et d'incidents possibles en réfutant toute idée de certitude et de complétude.

2.1.2 Le délire comme mise en abyme onirique

L'imagination exaltée des personnages-narrateurs, sous l'effet des narcotiques, contribue souvent à multiplier les récits réflexifs à caractère onirique, à travers des mises en abyme par amplification au niveau de l'énoncé. En effet, diverses images en miroir permettent de révéler des histoires et des expériences improbables, en générant un enchevêtrement incessant de récits et de microrécits réflexifs dans tout le corpus. Le texte use ainsi de la force du rêve² et du délire comme procédé narratif de dédoublement fictionnel, en instaurant une confusion entre le réel et l'imaginaire : « *Deux hypothèses s'opposaient dans mon esprit. La première, l'invention pure et simple, au mieux le cauchemar, au pire le délire. La seconde, la vérité stricte, parfaite, méditée, et accomplie³* », déclare Hocine. Dans cet extrait à valeur métatextuelle, le discours du narrateur qui installe un « *Cruel paradoxe⁴* », marque clairement une ambivalence entre le rêve, l'égarement et la raison : « *À présent, je n'en suis plus*

¹ *Ibid.*, p. 118.

² Dans *Figure III*, Gérard Genette considère que le récit second peut « *se donner, ouvertement ou non comme un récit intérieur : ainsi le rêve de Jocabel dans "Moïse sauvé", ou, de façon plus fréquente et moins surnaturelle, toute espèce de souvenir remémoré (en rêve ou non)* ». In, collection poétique, Paris, Ed. Seuil, 1972, p. 241.

³ *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 157.

⁴ *Ibid.*, p. 227.

certain. La vérité réside à mi-chemin entre la feuille de cannabis et la chute de conscience, dans un entre-deux troublant, mais salvateur pour la raison même qu'il demeurait incertain et voilé¹». À cet effet, l'exemple de la boîte de nuit, Chems el Hamra², qui nichait « sur une colline surplombant la mer³», s'impose aisément comme un lieu de débauche, propice à l'évasion et à l'hallucination. Convié par le commandant Smard, dans le but de l'enrôler au sein de la brigade policière, Hocine s'y rend donc diligemment, incité par le besoin de la découverte. Mêlant les illusions et les visions extravagantes par le fait de la consommation du shit, « inhalé tout le long de la journée⁴ », il sombre ainsi dans des délires qui confèrent à son récit une dimension démesurée et insolite. Les diverses évocations hallucinatoires, d'où émerge l'univers de Cyrtha, viennent ainsi s'ajouter au récit premier en agrémentant amplement la fiction de l'intérieur. Cette perception sensorielle des faits, multiplie donc les images en miroir en poussant la conscience du narrateur à son extrême, « au risque d'y perdre son âme⁵». Pareillement, les récits imaginaires des deux personnages-narrateurs, Hamid Kaïm et Ali Khan, « en prise avec l'opium ⁶», délivrent clairement des histoires délirantes qui s'emboîtent indéfiniment au sein du texte. Rassemblés dans « l'appartement des Khan⁷», ces derniers relatent, en effet, leurs voyages chimériques qu'ils prétendent avoir effectué dans leur jeunesse. Moyennant ainsi le recours aux songes éveillés qui ravivent et libèrent « la mémoire⁸», ils inventèrent encore « de nouveaux voyages⁹ », afin de dissimuler leur séjour en prison. D'ailleurs, ces divagations hantaient souvent le protagoniste Hamid Kaïm, « et, à mesure qu'elles envahissaient son esprit, il les donnait au monde mort qui les regardait passer...¹⁰ » déclare le narrateur. Cet agencement narratif complexe révèle,

¹ *Ibid.*,

² Cette appellation désigne littéralement en français le « *Soleil Rouge* ».

³ *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 226.

⁴ *Ibid.*, p. 227.

⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 90.

en effet, une représentation onirique du récit qui renforce l'univers fictionnel, en dévoilant des rapports de similitude aléatoires et approximatifs.

L'examen du retour persistant du rêve et du délire, dans *Le chien d'Ulysse*, constitue donc un principe fondamental de la mise en abyme par amplification au niveau de l'énoncé. Dans un renforcement continu de la fiction, les récits oniriques se présentent, en effet, tels des miroirs réflexifs qui renchérissent fortement le sens, en émiettant la narration.

2.2 Dans *La Kahéna*

2.2.1 Le journal intime, un miroir amplifié de la vie du fils

Il se trouve que la réflexivité fictionnelle par amplification est largement perceptible dans ce roman à travers le « *topos du manuscrit trouvé*¹ ». Savamment représenté par le journal intime du père de Hamid Kaïm, il renferme, en effet, la quasi-totalité de l'histoire de sa vie en spéculant sur la vie tumultueuse de son fils : « *Le père et le fils portaient tous deux le même prénom, comme si l'histoire personnelle et intime eût cherché à rejoindre le cours général des événements en tendant à son tour des miroirs dont la traversée s'avérait délicate*² ». Ce manuscrit délivre donc un bon nombre de secrets et de traits communs, relatifs aux deux membres de la famille, en amplifiant fortement la surcharge sémantique du texte : « *Sa plus grande découverte, elle le sauva sans doute de la mort, fut celle du journal de son père*³ », confirme le narrateur. Il renvoie ainsi à des destinées approximativement similaires où les faits et les actions se reflètent et se rejoignent souvent par identité, en découvrant une pluralité d'images en miroir ; citons entre autres : le sens de la résistance et de l'engagement qui les caractérise, la quête insatiable des origines, le thème de l'emprisonnement, l'univers du voyage et de l'écriture, ainsi que leur disparition imprévue : « *Ici, les pères et les fils se rencontraient grâce à de vieux papiers abandonnés, éparpillés*

¹ Également appelé cliché ou poncif, le « *topos* » désigne des thèmes, des circonstances ou encore des configurations narratives récurrentes en littérature. En effet, parmi les *topos* les plus connus, la topologie littéraire distingue entre autres : l'invocation des dieux, des muses, ainsi que le manuscrit trouvé.

² *La Kahéna*, op. cit., p.167.

³ *Ibid.*, p.162.

*comme les existences qu'ils relataient*¹» avoue la narratrice. C'est donc à travers la lecture de ce manuscrit, qui ouvre un large horizon d'espoirs, que Hamid tente obstinément de déchiffrer le mystère de ses origines : « *Son existence s'en trouvait en quelque sorte ennoblit, guidée vers un but*²», déclare Schéhérazade.

Outre l'histoire de la vie du père et celle de sa famille, le journal renvoie également à certains événements fictionnalisés de l'Histoire de l'Algérie ; un pays ensanglanté par la guerre où survie un peuple meurtri par la violence et la douleur. Le père avait, en effet, mené un combat acharné durant la colonisation et, plus tard contre le pouvoir en place ; ce qui l'a conduit vers son destin fatal. À l'instar de son géniteur, Hamid avait également lutté contre le terrorisme et la dictature et fut emprisonné, de ce fait, pendant dix longues années ; ce qui lui a valu d'être atteint, ensuite, par une balle égarée durant les émeutes de 1988 :

« Les massacres d'octobre 1988 étaient dans la lignée de cette violence obscure, réfléchit depuis des millénaires sur les miroirs de la haine ; elle nous concernait tous, comme elle avait concerné son propre père depuis ce mois de mai 1945 où, revenu de la guerre, il avait percé le sens mystérieux de l'Histoire³».

Ce combat commun contre l'avilissement et l'injustice, qui se perpétue à travers les générations, se revoit ainsi indéfiniment dans le texte en multipliant fortement les images réflexives, « *jusqu'à envahir La Kahéna*⁴». Le récit du journal se dresse donc tel une mise en abyme par amplification où les histoires s'emboîtent, se percutent et s'entremêlent dans un retour incessant des faits et des événements : « *le manuscrit qu'il tenait entre ses mains prenait un poids considérable ; ses quelques paroles, émises voilà plus de vingt ans, acquéraient un volume impressionnant*⁵», déclare la narratrice ; et elle ajoute plus loin :

« (...) millénaire histoire que ce retour du père vers le fils (...) après tout qui a décrété la vie à sens unique ? Ce retour n'est-il pas inscrit dans toute chose, dans le jour et la nuit, dans la circulation des étoiles, dans la pulsation et dans les rythmes, dans les saisons, hormis les équateurs, oui, les tropiques exceptés, ne sommes-nous pas inscrit dans l'universel chambardement ?⁶».

¹ *Ibid.*, p.208.

² *Ibid.*, p. 185.

³ *Ibid.*, p. 299.

⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁵ *Ibid.*, p.167.

⁶ *Ibid.*, pp. 176-177.

En somme, la stratégie du manuscrit trouvé, qui dévoile « *un à un, les mystères de ces vie multiples*¹», engendre clairement une dimension spéculaire du récit en permettant à l'auteur d'installer des rapports d'analogie étroits au sein du récit. Cette forme de mise en abyme concrétise donc une réduplication spacieuse ou « *aporistique (fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut)*²», en la dédoublant par identité. Ce système de renforcement continue de la fiction déconstruit le texte et multiplie fortement « *ce qu'elle imite ou, si l'on préfère, le souligne en le redisant*³» autrement.

2.2.2 Réduplication par amplification du sens sous forme de carnets

Outre le journal du père de Hamid Kaïm, les carnets de Louis Bergagna, représentent un autre fragment réflexif qui expose le récit de la vie du patriarche et celle de sa famille en renforçant ainsi les images en miroir au sein du texte. Ces documents, qui incluent également les papiers d'état civil de Hamid, ont donc été retrouvés par Ali Khan, soigneusement dissimulés dans un aigle empaillé « *au plumage gris et blanc*⁴». En se posant tel un récit enchâssé dans le récit premier, ils tracent d'ailleurs les diverses pérégrinations du colon maltais ; un emblème parfait de l'expansionnisme français en Algérie. Notons toutefois que, après les avoir récupérés, Ali Khan « *avait emporté une partie des carnets*⁵» qui recelait des informations secrètes concernant l'identité de la mère de Hamid Kaïm. Ce dernier ne pouvait donc être sauvé de l'amnésie, puisque la lecture de ces feuillets, qui attestaient de son identité, demeure suspendue et incomplète. Reflets d'un passé tumultueux, qui ne diffère pas d'un présent chaotique, ces carnets permettent ainsi, « *Sans doute comme l'entrelacs des filaments d'alfa*⁶», de reconstituer partiellement certains aspects des origines détournées de ce journaliste. En ravivant une mémoire oublieuse, qui tente de recoller les morceaux épars d'une existence complexe, ils multiplient donc les

¹ *Ibid.*, p.208.

² Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 51.

³ Jean Ricardou, *Le Nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973, p.50.

⁴ *La Kahéna*, op. cit., p.117.

⁵ *Ibid.*, p.162.

⁶ *Ibid.*, p.191.

images en « *miroirs piquetés, mangés par l'acide du tain, miroirs sans voix, miroirs aux reflets éteints,*¹ » rapporte le narrateur.

En somme, les anciens documents retrouvés au sein de la villa arborent souvent des analogies approximatives, par le truchement d'une réflexivité fictionnelle par amplification au niveau de l'énoncé en développant de la sorte, dans un mouvement circulaire constant, la charge sémantique du récit.

2.3 Dans *Les douze contes de minuit*.

2.3.1 Le motif de la métamorphose, miroir de la violence

Mythe de la transformation, le phénomène de la *métamorphose*², étroitement lié à la littérature, a pour objet essentiel de révéler les origines de la création du monde, afin de lui accorder un sens. L'exemple de la nouvelle allégorique de Franz Kafka, *La Métamorphose*³, ou encore, plus loin dans le temps, celui du poème épique d'Ovide, *Les Métamorphoses*⁴, dessinent parfaitement ce motif littéraire lié à des récits mythiques et religieux ancestraux. Ce procédé littéraire représente, d'ailleurs, l'une des stratégies réflexives essentielles qui fécondent la fiction en contribuant souvent à la formation de divers jeux de miroirs, sans cesse retissés. A ce titre, la transition itérative des individus aux formes biscornues, dans la quasi-totalité des nouvelles, multiplie fréquemment les images représentatives d'une inhumanité et d'une violence considérable dans le texte. Aussi, dans la première nouvelle du recueil, intitulée « *Le vent brûle* », des bestioles effroyables symbolisent clairement l'image des terroristes qui propagent, en contaminant la ville, l'inquiétude et la peur parmi la population : « *Les mouches sont devenues encombrantes, bruyantes. Moustique, abeille, guêpe*

¹ *Ibid.*, p.111.

² Issue du grec *méta-*, « après » ou « changement », et *morph-*, qui désigne la « forme » ou « l'aspect » d'une chose, la métamorphose est donc, selon le Dictionnaire *Le Grand Robert*, un « *changement de forme, de nature ou de structure, si considérable que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable* ». In, tome.VI, Lim-O, p. 407.

³ Gallimard, Paris, 1915, traduction de Claude David, 174 p. « *La Métamorphose* » de Franz Kafka (1883 -1924) dessine avec ironie, sous forme de conte surnaturel, le drame de l'aliénation sociale, morale et économique du XXe siècle.

⁴ L'ouvrage *Les Métamorphoses*, du poète latin Ovide (43 av. J.-C.), est constituée d'une quinzaine de livres (plus de 12000 vers) écrit vers l'an I ou II. Ces récits se caractérisent par la variété des styles et des combinaisons narratives qui développent des opinions et des visions du monde particulières.

*nous ouvraient les veines, fouillaient dans nos artères, nous vidaient de notre sang*¹», témoigne le narrateur. Le récit débute donc par une action terroriste qui met en scène une victime infortunée, lâchement assaillie par des individus transformés en « *in-sectes*² » impitoyables. Cependant, c'est la rencontre inopinée du personnage-narrateur avec cette proie meurtrie qui lui révèle, implicitement, à travers des yeux figés, mais prolixes, l'atrocité de ces détracteurs et de son exécution. Ce tragique évènement est donc l'œuvre d'une nuée de mouches et de moustiques venimeux qui s'abat sur la ville de Cyrtha, suite à une métamorphose menaçante des individus. De peur d'être abattu à son tour, le narrateur demeure donc immobile, face à « *la preuve de leur abominable soif*³ » de sang, en tentant de livrer le récit de cette exécution tragique. Confronté à ces bestioles malveillantes et décidées à « *s'abattre à tout moment*⁴ » sur leurs victimes, il découvre, néanmoins, qu'il ne possède qu'une seule certitude d'affranchissement : « *ne pas penser* », car la moindre tentative de réflexion pourrait lui être fatale :

« Surtout ne pas penser. Les insectes détectent la plus faible activité cérébrale. Ils suivent attentivement la ronde des neurones, flairent l'influx nerveux, l'étincelle électrique qui court, court entre les synapses sans jamais s'éteindre, flammèches dans l'infini nocturne des circonvolutions crâniennes. Ils guettent nos pensées. Ils sont nos meilleurs censeurs. Ils nous tuent pour cela aussi. Ils veillent.⁵ »

Afin de plonger la population dans la médiocrité et l'ignorance, ils réfutent ainsi toute forme de réflexion qui était considérée comme un acte de provocation critique, méritant des châtements : « *Leurs innombrables yeux nous avaient épiés durant ces époques infinies, analysant le plus banal de nos actes. (...) Ils préparaient la guerre. Leur guerre. Oui je me souviens*⁶ », confie le narrateur. En semant le trouble par le simple « *battement d'un vol infernal*⁷ », ils se meuvent donc sans relâche dans la cité en transformant le quotidien des personnages en une réalité cauchemardesque. Aussi, l'unique issue de salut était de « *ne plus penser, ne plus se souvenir. Nous n'avons*

¹ *Les douze contes de minuit, op. cit.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷ *Ibid.*, p. 9.

*plus d'histoire*¹», commente-t-il. Cependant, la rencontre inopinée du personnage avec cette défunte s'avère à la fois salvatrice, puisqu'elle le sauva de la mort, et révélatrice, puisque le corps sans vie, qu'il déplaça plus tard à son domicile, lui transmet une leçon phénoménale sur l'art de mourir : « *Intimes paradoxe, celle que je portais m'apprenais que j'existais. Elle m'enseignait à présent l'idée la plus haute de la vie : savoir mourir*²», confirme-t-il. En agissant par amplification, ce motif réflexif convoque donc le miroir d'un monde gangrené par l'horreur et le mal de vivre, tel un reflet d'une dépression sociale, de la haine et de l'injustice au sein de la fiction.

Par ailleurs, dans la quatrième nouvelle *Fort Lotfi*, le récit aux allures de conte fantastique met en scène un personnage dictateur, El Ghafour, qui se métamorphosait au grès des circonstances. Ce commandant de l'armée, détenteur de tous les privilèges de la vie et de la mort, pouvait donc se transformer en un animal ensauvagé à l'image de tous ses semblables, qui sèment la terreur et l'horreur dans la ville de Cyrtha. Nous retrouvons, d'ailleurs, le parangon du même motif dans la nouvelle *Insecte* qui décrit, en déroulant le récit d'un enfant « *piqué par une guêpe*³», un être dont les traits étaient déformés. C'est donc à l'intérieur du taxi, qui se dirige vers l'hôpital, qu'explorent diverses réflexions et interrogations du narrateur sur la transition de nombreux personnages en insectes nuisibles. Cette image réflexive itérative reflète ainsi le drame qui asphyxiait toute la population de la cité, qui était elle-même métamorphosée au point où « *Une lèpre s'attaquait aux murs, envahissait les immeubles, défigurait les toits*⁴». D'ailleurs, plusieurs histoires insolites se mêlent et s'emboîtent dans cette même nouvelle en faisant éclater le récit cadre ; c'est ainsi que s'affirme, entre autres, l'histoire du banquier vulnérable, Bougra, qui était également « *capable de toutes les métamorphoses*⁵». Accusé de corruption, il symbolisait le parfait archétype de la déchéance et de l'imposture au sein même de la banque de Cyrtha. Cependant et dans la plupart des nouvelles, cette transmutation constante des hommes en insectes dévastateurs ne semble pas renvoyer uniquement au terrorisme islamiste, elle tend de

¹ *Ibid.*, p.10.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 168.

⁴ *Ibid.*, p.181.

⁵ *Ibid.*, p. 173.

surcroit à dénoncer un terrorisme d'état qui châtie sans réserve ; en effet, « *La Mue concerne tous les insectes, la pitié n'a plus cours. Nous vivons dans la crainte perpétuelle de [leur] rencontre*¹ », déclare le narrateur. Aussi, les mutants ne pourront, toutefois, jamais retrouver leur nature humaine première, puisque ces derniers sont issus de « *races animales qui ont la mémoire des massacres*² ».

En raison de cette atmosphère épouvantable, le motif de la métamorphose se dresse donc tel le miroir du mal-être et de la déchéance qui contamine l'univers sombre de Cyrtha. En convoquant la représentation kafkaïenne du monde, qui irradie toutes les nouvelles du recueil, ce procédé narratif, amplifie donc la fiction en dessinant souvent l'image d'une réalité dramatique et d'une situation sociale décadente.

Suite à l'examen de la mise en abyme par amplification, nous avons donc pu constater que le récit s'accroît et se multiplie constamment à travers le recours constant au processus de la réflexivité fictionnelle au niveau de l'énoncé et ce, dans tout le corpus. Dans un jaillissement considérable du sens, cette forme narrative, qui génère souvent des jeux de miroir itératifs, déstabilise donc la continuité régulière du récit en récusant toute idée de totalité ou d'achèvement.

¹ *Ibid.*, p. 172.

² *Ibid.*, p. 12.

Conclusion du premier chapitre

Suite à l'analyse de ce chapitre, qui a ciblé l'examen de la réflexivité fictionnelle au niveau de l'énoncé, nous avons pu constater un agencement remarquable de diverses stratégies réflexives sur le plan paradigmatique du texte. C'est, en effet, par l'entremise du procédé de mise en abyme par condensation et par amplification sémantique que prennent effet ces divers jeux de miroir qui concourent aisément à faire éclater le récit narratif. L'examen de la mise en abyme par condensation sémantique a montré ainsi, dans un premier lieu, une concentration marquante des événements qui repoussent souvent le superflu fictionnel en altérant ainsi l'univers diégétique du récit. Elle permet donc au récit de se doter d'une fonction réflexive et instructive qui éclaire certains aspects de l'histoire, en attisant la curiosité du lecteur. Une autre forme de mise en abyme, qui fonctionne par une amplification fictionnelle, se découvre subséquemment, par ailleurs, en s'imposant comme une dilatation sémantique indispensable, puisqu'elle amplifie le récit en intensifiant sa fonction instructive. Dans un dédoublement infini de la fiction, ces jeux réflexifs itératifs installent donc souvent, un chaos textuel irréversible en faisant de l'écriture « *Un art qui traque ce "quelque chose d'immuable¹* » et d'insaisissable.

Intrinsèquement liée aux textes du corpus, les modalités réflexives sur le plan paradigmatique se posent donc comme un trait spéculaire qui permet aux histoires de se multiplier indéfiniment, en installant ainsi des correspondances étroites entre les objets et leur miroitement. Afin d'échapper à toute forme « [d'] *emprise totalitaire²* », le texte se trouve ainsi réactivé et renforcé par la redondance des images fictionnelles, dans un retour constant « *de l'œuvre sur elle-même³* »

Nous allons à présent examiner une autre dimension réflexive du récit qui désigne les différentes modalités temporelles sur le plan syntagmatique⁴ du texte.

¹ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, op. cit., p. 25.

² *Ibid.*

³ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 16.

⁴ Rappelons que la force et l'authenticité de la mise en abyme « *varient selon le degré d'analogie entre énoncé réflexif et énoncé réfléchi, d'une part (paramètre de sanction paradigmatique), selon la*

SECOND CHAPITRE

LA REFLEXIVITE FICTIONNELLE A EFFET DE DISPERSION TEMPORELLE

« La tautologie, le cercle ont le goût terrible d'une éternité »

Pierre Garrigues¹

Introduction

L'examen de la position des micro-récits réflexifs sur le plan syntagmatique constitue donc un autre critère de distinction des jeux de miroir au sein du corpus, en termes de temporalité narrative. Nous aborderons donc, dans ce chapitre, l'analyse d'une autre forme de mise en abyme qui concerne la distribution des récits réflexifs, « *dans la chaîne narrative*²», et ce d'un point de vue temporel et non au niveau de l'histoire. Cette perspective, nous permettra ainsi de distinguer les différentes modalités d'action de ces jeux réflexifs et leur propension à multiplier les récits et à briser « *l'ordre chronologique*³» des événements. Nous verrons, en effet, qu'une temporalité chaotique s'affirme et perturbe le texte, puisque « *incapable de dire la même chose en même temps qu'elle, l'analogon de la fiction, en le disant ailleurs, le dit à contretemps et sabote par là même l'avancée successive du récit* ⁴». Anachronique par définition, ce procédé réflexif appelle ainsi l'histoire à se représenter ailleurs dans le texte, sous forme d'images en miroir itératives en sabotant, de la sorte, la continuité et la régularité du récit narratif.

« [Le langage] trouve [ainsi] en soi la possibilité de se dédoubler, de se répéter, de faire naître le système vertical des miroirs, des images de soi-même, des analogies. Un langage qui ne répète nulle parole, nulle Promesse, mais recule indéfiniment la mort en ouvrant sans cesse un espace où il est toujours l'analogon de lui-même⁵».

position de la mise en abyme dans la chaîne narrative, d'autre part (paramètre d'obédience syntagmatique). » In, Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire, op. cit.*, p. 77.

¹*Poétique du fragment, op. cit.*, p. 122.

² Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, op. cit.*, p. 83.

³ *Ibid.*, p. 82.

⁴ *Ibid.*

⁵ Michel Foucault, « *Le langage à l'infini* », revue *Tel Quel*, numéro 15, 1963.

En s'inspirant des avancées formulées dans le domaine de la critique, Dällenbach propose donc une systématisation de « [l'] *anachronie que représente toute mise en abyme fictionnelle*¹», et qui se résout désormais « *en termes de temporalité narrative*²». En considérant la place qu'elles occupent dans la chaîne narrative, il suppose, en effet, qu'elles s'ordonnent selon trois dispositions ou « *modalités temporelles* ». Elles donnent lieu, par conséquent, à trois espèces ou catégories de mises en abyme suivant leurs « *modes de discordance*³», leur emplacement, et leur valeur d'information : la première disposition temporelle est la mise en abyme « *prospective* », « *inaugurale* », « *prophétique* » ou encore « *boucle programmatique*⁴ ; *Pré-posée*⁵ à l'ouverture du récit, elle informe le lecteur sur ce qui va advenir et « *réfléchit avant terme l'histoire à venir*⁶». La seconde est désignée comme une mise en abyme « *rétrospective*⁷ » ou « *coda* » ; elle occupe en effet, une position terminale et réfléchit ultérieurement le fait accompli. La troisième disposition temporelle est dite « *rétro-prospective* », ou encore « *pivot* », et se conçoit comme une charnière entre ce qui est déjà vu et un pas encore ; elle réfléchit donc les histoires en dévoilant « *les événements antérieurs et les événements postérieurs*⁸» au sein du récit. En se dédoublant ainsi « *dans sa dimension référentielle d'histoire raconté*⁹», le récit est donc amené à multiplier indéfiniment l'univers fictionnel et à contester, de ce fait, toute forme de linéarité temporelle ou de totalité :

« (...) il serait [donc] aberrant de tenter de reconstituer une chronologie de la narration : affirmant la concomitance comme seul biais authentique pour retranscrire un réel qui échappe à l'artificialité de la cohérence logico-temporelle, le seul temps véritable est celui de l'écriture, la seule durée, celle du livre même, démultipliée par le nombre sans limites de parcours que peut y effectuer le lecteur¹⁰».

¹ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 82.

² *Ibid.*, p. 82.

³ *Ibid.*, 83.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 123.

¹⁰ Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 1996, p. 60.

Nous nous interrogeons, dès lors, sur les différentes configurations autoréflexives du texte, qui prennent effet au sein du corpus, et sur leur aptitude à déstabiliser le récit sur le plan chronologique. L'analyse pourrait donc nous permettre de détecter les différentes modalités temporelles de la mise en abyme, ainsi que leur disposition dans le récit selon leur valeur d'information et de d'instruction. Notons, d'ailleurs, que l'implantation de ces trois types de mise en abyme est généralement « *faible au début, négligeable à la fin, mais très forte au milieu du récit*¹ ».

1. Modalités temporelles de la mise en abyme à valeur prospective

La réflexivité fictionnelle à valeur prospective assume le rôle liminaire de révélateur ; sa fonction est donc anticipatrice et prémonitoire, du moment qu'elle se conçoit comme une forme de chaînon sémantique qui programme et prévoit le retentissement des événements ultérieurs du récit : « *la mise en abyme prospective "double" la fiction afin de la prendre de vitesse et de ne lui laisser pour avenir que son passé*² », affirme Dällenbach. Cette forme de réflexivité, qui « *exacerbe l'attente du lecteur*³ », se laisse donc repérer au début du texte en révélant les situations et les termes à venir de l'histoire en cours. Inaugurale, elle risque ainsi de divulguer, prématurément, l'issue des événements en ne découvrant, toutefois, que certains de leurs aspects approximatifs ; elle ne peut donc qu'avertir le lecteur sur son activité et son itinéraire de lecture en lui permettant de « *rester maître de son avancée*⁴ ».

1.1 Le miroir sombre de l'épouvante et de la désillusion

L'une des réduplications prospectives qui se dessine à priori dans le premier roman du corpus, *Le chien d'Ulysse*, se manifeste donc dès l'incipit, à travers une description spatiale de la ville mythique de « *longue et triste renommée*⁵ », Cyrtha. Elle installe ainsi un univers sinistre et inquiétant, anéanti par les rivalités et les invasions qui « *marquèrent au rouge la mémoire ancestrale d'un peuple devenu*

¹ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 83.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* 89.

⁴ *Ibid.*, 84.

⁵ *Le Chien d'Ulysse*, op.cit., p. 12.

crainitif au point de guetter les constellations et leurs conjonctions pour en extrapoler de futures calamités.¹». La représentation de cet espace symbolique, sur lequel se construit le texte, reflète et anticipe ainsi certains événements à venir qui s'emboîteront tout au long du récit romanesque. Rongé par des conditions de vie dévastatrices, cet univers fictionnel ne fait donc qu'augurer l'image d'un monde absurde et alourdi par le poids d'une longue Histoire tumultueuse, qui a marqué « *trois mille années placées sous le poids des conflits²*» et de la violence :

« Dans Cyrtha (...) ma ville j'en conviens, grouille une humanité dont le passé écrase la mémoire. (...) Ici, chante un peuple de vagabonds, d'enfants sales, batailleurs (...) Personne ne l'ignore, les idéaux des voyous, ces platoniciens intégristes, sont la beauté et la justice.³».

La projection liminaire de l'univers cyrthéen, aiguillonné « *par ces fléaux⁴*», se dresse ainsi d'emblée comme un miroir prédicatif de « *La folie des hommes⁵*» et du déchirement social, savamment décrits tout au long du récit. Envahi par « *tous les méfaits, des exactions de ses tortionnaires⁶*», cette ville mythique, « *habillée pour un destin guerrier⁷*», se présente donc tel un « *grand miroir⁸* » de l'obscurantisme et de la désillusion au sein de la fiction. Elle concrétise, de la sorte, une mise en abyme prospective qui se dresse telle une boucle prédicative, en impliquant « *une spatialisation⁹*» du texte. L'espace devient ainsi « *une forme qui gouverne par sa structure propre, et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit¹⁰*». Il se transforme ainsi en un chaînon sémiotique programmatique qui, à coup de redoublements prospectifs itératifs, annonce les orientations de l'histoire à venir en troublant l'ordre chronologique du récit. Nombreuses sont d'ailleurs les images réflexives qui régissent le récit de façon

¹ *Ibid.*, p. 12.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹ Henri Mitterand, « Le roman et "ses territoires" : l'espace privé dans "Germinal" », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, 1985, p. 415.

¹⁰ H. Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, PUF écriture, 1980, p. 211.

prospective en formants « *une composante essentielle de la machine narrative*¹». Aussi, l'épisode fictionnel qui décrit l'exécution du président Mohamed Boudiaf, assassiné par « *une rafale de mitraillette*²», accomplit aisément une mise en abyme prospective qui annonce la mort de Hocine à la fin du roman : « *On lui tira dessus. (...) Son vieux chien hurla à la mort.*³», atteste le narrateur. Croyant qu'il s'agissait d'un terroriste, ses frères l'ont donc froidement abattu, dès son retour à la maison familial, après une longue et périlleuse traversée à travers la ville. À l'image des exécutions quotidiennes qui régissent l'univers cyrthéen, ce personnage était donc destiné à une mort certaine, comme ce fut pour le président. Son sort reflète, par conséquent, le destin de tous ceux qui ont été confrontés à la trahison et « *dont on ne sait encore s'il vaut mieux taire la découverte ou poursuivre l'exhumation*⁴».

L'auteur accumule ainsi les images réflexives qui ont pour fonction de résumer et de programmer, de façon liminaire, la suite des événements au sein du récit. Le lecteur attentif, qui récupèrera forcément les indices au cours de sa lecture, est ainsi vivement sommé de mobiliser ses compétences afin de décrypter et d'anticiper le sens.

1.2 Le miroir du mystère et du trouble mnésique

Dans le deuxième roman, *La Kahéna*, cette forme de mise en abyme est illustrée, entre autres, par l'image symbolique de l'aigle harpie qui reflète l'image une mémoire mnésique, où les événements sont profondément enfouis dans l'oubli. Ce dernier abrite, en effet, les documents retrouvés au sein de *La Kahéna*, à savoir le journal du père de Hamid ainsi que les carnets de Bergagna. Réceptacle indéfectible d'événements dissimulés et falsifiés, il renferme ainsi la quasi-totalité des histoires relatives aux habitants de la villa. En distillant « *beaucoup de mystère et de trouble*⁵», cet oiseau empaillé permet donc à Hamid Kaïm de recouvrer des bribes de son

¹ *Ibid.*

² *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 239.

³ *Ibid.*, p. 257.

⁴ *Ibid.*, p. 199.

⁵ *La Kahéna, op. cit.*, p. 119.

identité, de ses origines ainsi que certains aspects de l'histoire de son pays. Ce dernier, qui agonisait « *sur son lit d'hôpital*¹», tentait souvent, d'ailleurs, de se remémorer tant sa vie que celle de ses parents, en se découvrant une amnésie partielle qu'il « *agrémentait d'épisode féeriques et baroques*² ». Détenteur de la plupart des secrets, l'oiseau sacré veille donc de très près sur la demeure magistrale comme un « *témoin hiératique des convenances coloniales, spectateur du ballet ridicule de ces notables*³». Le récit qui peine à récupérer et à recoller les histoires perdues ou dissimulées divulgue prématurément, toutefois, les événements à venir qui concernent, principalement, les origines troubles et métissées de Hamid Kaïm ; sachant que son grand-père n'est autre que le colon maltais, Bergagna dont les furies « *rejoignaient celle de sa progéniture, comme dans ces antiques chroniques ressassées jusqu'à la nausée*⁴». En effet, les indices récupérés dans l'aigle harpie ne recensent nullement l'acte de naissance établie par son géniteur ; usurpé par son ami Ali Khan, il génère donc un vide profond dans l'histoire du roman en contribuant à creuser un gouffre amnésique chez le personnage principal, Hamid. Ce dernier était donc « *partagé entre le désir de savoir et la crainte de connaître la vérité, espérant un autre lieu, un autre temps où les portes s'ouvriraient sur d'autres mystères*⁵». Il soupçonne cependant, suite à une conversation avec Mahmoud, le père d'Ali Khan, qu'il n'était que le fruit hybride de l'impérialisme, lui, l'ardent patriote berbère auquel l'oubli n'apporte aucune consolation :

« Oui, il avait lu ce que lui avait rendu Mahmoud la veille, ces quelques pages qui manquaient à son destin (...) ces mots tracés sur du papier lui révélèrent que sa mère était l'une des filles de Louis Bergagna, épousée par son père pendant la guerre d'Algérie. Mais son père ne mentionnait pas son prénom. Ourida ou Hélène, Hamid Kaïm ignorait jusqu'à sa mort son identité véritable⁶».

En se dressant ainsi tel le miroir déformé d'une longue histoire, tant individuelle que collective, l'aigle harpie réalise ainsi une véritable réduplication prospective qui prédit certains événements postérieurs du récit. Cette forme de réflexivité fictionnelle

¹ *Ibid.*, p. 279.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 117.

⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁵ *Ibid.*, p. 286.

⁶ *Ibid.*, p.304.

a donc pour fonction de renseigner le lecteur prématurément sur certains aspects de l'histoire en déstabilisant fortement, de la sorte, la disposition chronologique récit.

1.3 Le miroir de la violence et du tumulte

Dans *Les douze contes de minuit* cette forme de mise en abyme se présente de manière plus ou moins restreinte, puisque les récits sont disposés par essence sous forme de fragments brefs et isolés, couronnés par des titres relatifs à chacun d'eux. Intrinsèquement reliées entre elles, toutes les nouvelles du recueil sont donc fortement contaminées par « *la violence et le tumulte*¹» social, ainsi que par l'animosité des individus en installant, de la sorte, une sensation constante de révolte et de mal-être. En effet, les différents récits plongent aussitôt le lecteur dans une décente aux enfers, au cœur de la ville de Cyrtha, lourdement accablée par les méfaits et les obsessions. Dès la première nouvelle, *Le vent brûle*, le récit décrit donc une situation sociale précaire où la terreur est portée à son paroxysme. En effet, dans Cyrtha, l'exécution de la population en plein rue, par des êtres humains métamorphosés en insectes hideux, reflète une « *mémoire des massacres*²» et de la violence qui contamine tout le recueil. Ces bestioles annoncent ainsi l'univers ensanglanté et obscur que décrivent les récits au fur et mesure de la lecture, à l'instar de la nouvelle *Le naufrage* ; le narrateur y prédit en effet, dès l'entrée du texte, un monde fictionnel sinistre et lourdement contaminé par la haine et l'obscurantisme, « *ils appelaient ça du terrorisme*³», déclare-t-il. Indigné, il ajoute plus loin : « *de grands brasiers trouvent la nuit et lancent contre le ciel leurs flammes sanguinolentes et brûlantes magnifiques et scintillantes qui se riront de l'incendie du monde Sa création*⁴». Moultes images en miroir, à caractère liminaire, décrivent ainsi une situation sociale décadente où l'existence se tenait « *à bout de canon. La vie. La mort. Sur simple pression de l'index*⁵». Mis à nu au fil de la lecture, les récits fictionnels ne dépassent, cependant, en rien l'aberrance du réel ; en effet, « *Sur le champ de bataille, la raison des uns*

¹ *Les douze contes de minuit*, p. 153.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 125.

*égorgerait la raison des autres. On se trucidait pour l'amour de Dieu, de la Liberté, du Bien, du Beau, du Vrai*¹», atteste le narrateur dans la nouvelle *Le cousin*. En anticipant les termes de l'histoire, diverses réduplications prospectives renseignent donc le lecteur sur les aventures ultérieures qui régissent l'univers diégétique du récit, en dévoilant la face obscure du monde cyrthéen.

L'installation d'un effet prévisionnel, par le biais des images en miroir à caractère prospectives dans les nouvelles du recueil, trouble forcément le déroulement chronologique du récit, jusqu'à « *l'effondrement général*² » du présent et du passé. Ces jeux réflexifs récurrents et évocateurs, qui engagent des thèmes bouleversants et pathétiques, s'affirment donc tels des boucles programmatiques qui dirigent la lecture. Combinés au préalable, ils prédisent l'ensemble des événements postérieurs au sein du récit fictionnel, en orientant le lecteur vers une voie dont il a une connaissance synthétique, afin de « *rester maître de son avancée*³ ».

Nous pouvons conclure ainsi que les mises en abyme prospectives, qui se focalisent essentiellement à l'ouverture du récit, assurent le rôle de miroirs prédictifs qui anticipent la fiction par dédoublement dans tout le corpus. En évitant l'agencement des événements selon un plan consécutif ou causal, elles s'affirment donc tel un chaînon sémiotique qui, dans un bouleversement total de l'ordre temporelle, programme les récits et prévoit les péripéties fictionnelles ultérieures :

« Avec ces structures de double sens. Le segment réflexif a en commun d'être surdéterminé, de donner asile au parasitisme sémantique (puisque l'un de ses codes vit et profite de l'autre) et de sédimenter ses significations de telle sorte qu'un sens premier, littéral et obvie, recouvre et découvre à la fois un sens second et figuré.⁴ »

Nous allons aborder à présent certaines formes de mises en abymes rétro-prospectives qui permettent au récit de combiner en boucles circulaires, dans un aller-retour incessant des événements, entre les segments réflexifs antérieurs et postérieurs au sein de la fiction.

¹ *Ibid.*, p. 64.

² Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op. cit., p.72.

³ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., pp. 83-84.

⁴ *Ibid.*, p. 62

2. Modalité temporelle à valeur rétro-prospective

Envisagé comme la modalité la plus courante de la réflexivité, la mise en abyme rétro-prospective dispose d'un grand pouvoir sémantique qui lui permet de combiner les événements fictionnels en boucle rotative, sous forme de spirale ou de colimaçon au sein du récit. Aussi et « *en vertu de l'unité qu'elle constitue, elle est quasi indispensable parce que seule à (...) remplir son rôle de charnière avec une relative aisance*¹ ». Elle revient donc souvent sur le contexte antérieur tout en prévoyant implicitement, par le biais de dérivations sémantiques, le contexte suivant, et ce, à partir de son point d'ancrage. En effet, « *Sous la juridiction du contexte qui la précède, la réflexion rétro-prospective peut faire retour sur lui, lui surajouter son sens et agir la suite du texte, désormais sous sa juridiction thématique*² ». En dotant la fiction d'une répétition qui confère au texte « *une espèce d'auto-réglage*³ », cette figure directe du blason dans le blason repose « *tout entière sur l'extrapolation*⁴ » ; elle renvoie donc, de par sa position centrale, à « *deux séries d'événements*⁵ » analogues : « *présupposée et présupposante, objet et sujet d'interprétation, elle trouve en ce cite la plate-forme qu'elle recherche pour faire pivoter la lecture*⁶ », au sens de Dällenbach.

2.1 Le voyage imaginaire, miroir de l'errance et de la perte dans *Le chien d'Ulysse*

Dans le premier roman du corpus, le miroir de l'errance et de la perte illustre parfaitement cette forme de mise en abyme qui met en place des jeux réflexifs rétro-prospectifs, en servant ainsi « *à doter la fiction d'un leitmotiv*⁷ » ou d'une répétition. Aussi, moult images réflexives renvoient instantanément, de façon rétro-prospective, au nomadisme et à la perte des personnages en évoquant souvent les pérégrinations de Hocine et de ses compagnons. Cependant, au-delà du simple miroitement de l'errance des différents protagonistes, ce procédé narratif découvre,

¹ *Ibid.*, p. 95.

² *Ibid.*, p. 93.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, pp. 89-90.

⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁷ *Ibid.*

par ailleurs, l'égaré et l'aliéné de toute une population, en quête acharnée d'elle-même et de son bien-être. À ce titre, les diverses expéditions imaginaires de Hamid Kaïm et de son ami Ali Khan, à travers le monde, réalisent aisément l'une des formes les plus représentatives de ce procédé réflexif. Elles implantent, en effet, une sorte de plate-forme qui fait pivoter le récit, en se reposant sur les événements antérieurs et postérieurs à leur point d'ancrage. Fortement désabusés par la barbarie de ceux qui « *jouaient à saccager le monde*¹», Hamid et Ali relatent donc, dans un récit emboîté, l'histoire de leur envol vers d'autres cieux, en « *quête d'un ailleurs*² » saint et vertueux : « *Embarqués sur un vieux pétrolier grec, ils traversèrent la mer Rouge, longèrent les côtes de l'Inde ; la chine les accueillit au son des sirènes*³», rapporte le narrateur. Ils déroulent donc leurs aventures utopiques qui les menèrent vers d'autres firmaments, permettant ainsi au récit de combiner des images en miroir qui annoncent et rappellent, en pivot, les différents événements. Cependant, « *le tour du monde*⁴ » que ces protagonistes prétendent avoir entrepris n'a eu lieu que dans leur imagination, puisqu'ils « *Ils n'ont jamais voyagé* » ; ils ne faisaient, en effet, que l'objet d'une longue incarcération pour des raisons politiques. Suite à une arrestation drastique « *par la Force militaire, ils ont été torturés et emprisonnés*⁵ » durant une dizaine d'années dans les sombres prisons de Cyrtha, « *Un monde enclos en lui-même, notre monde à tous*⁶ », témoigne le narrateur. Animés par l'usage des narcotiques, ils inventèrent ainsi des voyages utopiques durant lesquels ils « *vieillirent de quelque trois mille ans*⁷ », sans jamais sortir hors des frontières de Cyrtha. D'ailleurs, les expériences délirantes du cheminement vertigineux de Hocine étaient suscitées par les encouragements et les enseignements de Hamid : « *Les dits de Kaïm sont à l'origine*

¹ *Le chien d'Ulysse op. cit.*, p. 190.

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 78.

⁴ *Ibid.*, p. 214.

⁵ *Ibid.*, p. 251.

⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷ *Ibid.*, p. 78.

*de mon errance*¹ » confirme-il. Et il ajoute plus loin : « *En sa compagnie, j'appris à nommer les constellations. Ganymède, Cassiopée, Orion*² » confirme-y-il.

À ce titre, les multiples vagabondages chimériques de ces personnages dévoilent, de façon rétro-prospective, des images itératives qui dessinent une quête inlassable de soi en perturbant ainsi la temporalité du récit romanesque.

2.2 Les personnages, miroir de l'imposture et de la spoliation dans *La Kahéna*

Par ailleurs, moult similitudes, qui reflètent l'image de la spoliation et de l'imposture, rapprochent certains personnages et leurs agissements dans le deuxième roman de Bachi en se posant comme des éléments réflexifs rétro-prospectifs. Ces derniers divulguent souvent, en effet, un univers fictionnel instable et corrompu où règnent en maître des individus à la nature véreuse et controversée, à l'instar du père d'Ali Khan, Mahmoud, et du colon maltais, Bergagna. Aussi, le protagoniste Mahmoud, un ancien combattant qui a lutté aux côtés du père de Hamid Kaïm contre le colonialisme français, représente l'un des miroirs pivotants qui caractérise cet aspect autoréflexif du texte. Sa trahison et ces dérogations à la morale se dévoilent, cependant, à la fin de la guerre d'indépendance, en 1962, où il a manqué à ses principes quant aux fondements sacrés de la révolution. Il s'est ainsi accommodé « *du nouveau régime*³ » en ayant changé radicalement de camp pour de nouvelles compromissions avec les teneurs du pouvoir : « *Comprends-tu, j'avais peur. Oui, peur de perdre ma vie. Je l'ai laissé partir à la mort*⁴ », confie-t-il à son fils. Il reconnaît, en effet, avoir abandonné son ami Hamid qui a été « *enlevé par les hommes du président dictateur*⁵ », puisqu'il « *refusait cette nouvelle confiscation*⁶ ». Mahmoud avoue donc avec amertume sa complicité et son ralliement aux usurpateurs du pouvoir « *Nous n'avons pas été dignes du combat mené pour libérer ce pays*⁷ », confirme-t-il.

¹ *Ibid.*, p. 201.

² *Ibid.*, p. 210.

³ *La Kahéna, op. cit.*, pp. 201-202.

⁴ *Ibid.*, p. 288.

⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁶ *Ibid.*, p. 288.

⁷ *Ibid.*

Du reste, l'engagement du père de Hamid dans la lutte armée auprès du F.L.N, ainsi que sa disparition mystérieuse rappellent, visiblement, les événements vécus par son fils qui, en 1979, avait mené un combat acharné contre la dictature et fut ainsi écroué pendant de longues années. En effet, après avoir été assailli par la brigade militaire, Hamid Kaïm-fils a rejoint la maison de son ancêtre Bergagna en ayant « *l'intime conviction que la Kahéna était le lieu idéal pour mourir*¹ ». Les événements vécus par ce personnage se présentent ainsi tel un miroir confus des circonstances énigmatiques du meurtre de son père, après avoir été écroué par la police secrète. Cette réduplication rétro-prospective, qui occupe une « *position centrale* », fait donc pivoter le récit en renvoyant indéfiniment, dans un désordre temporel manifeste, à l'image de la farce et de l'immoralité.

Le récit présente, par ailleurs, le protagoniste Louis Bergagna comme un miroir rétro-prospectif remarquable de l'imposture et de la spoliation au sein de la fiction. Projection authentique de la conquête et de la mainmise coloniale, qui a dévasté l'Algérie, ce « *colon de la dernière averse* » dessine, en effet, l'archétype de l'usurpateur par excellence : « *Les coreligionnaires de Louis Bergagna avaient sectionné les derniers liens. Ils dispersèrent les tribus, décapitèrent leurs chefs et distribuèrent de nouveaux noms à leurs descendants*²». Avec la participation des deux bagnards qu'il a récupéré des fin fonds de l'Amazonie, il a ainsi fait fortune en spoliant des domaines agricoles afin de cultiver du tabac : « *Louis Bergagna, en établissant l'état civil de la mairie de Cyrtha, avait parachevé le processus d'expropriation, agissant en digne continuateur des fonctionnaires coloniaux préposés à l'effacement ricanant de la mémoire*³». La représentation de ce personnage se dévoile ainsi comme une image rétro-prospective qui préfigure celle de Mahmoud et de ses semblables. Néanmoins, cette réduplication reflète, par ailleurs, les nouveaux tortionnaires qui, enfantés par la haine et l'oppression, perpétuent la violence et les massacres qui peuplent l'univers de la cité : « *Les salauds d'aujourd'hui se reflétaient dans ceux*

¹ *Ibid.*, p. 252.

² *Ibid.*, p.108.

³ *Ibid.*

*d'hier (...) [ils] s'amusaient à étendre leur présence à l'infini, jouant la comédie, ou le drame, du même, du semblable, de la mort.¹ ». En faisant pivoter le texte sur lui-même, cette forme de réflexivité relie donc, à travers « *des irisations et des prismes*² », les multiples événements fictionnels, antérieurs et postérieurs, en bouleversant fortement la disposition temporelle du récit.*

2.3 Les personnages, miroir de l'obscurantisme et du chaos dans *Les douze contes de minuit*

Un nombre important de miroirs pivotants qui mettent en scène des êtres sanguinaires reflètent également, dans les textes du recueil, un univers corrompu et chaotique. Plusieurs personnages et leurs agissements concrétisent souvent, en effet, des images rétro-prospectives de l'obscurantisme et de la violence au sein de la fiction. Largement ancrée dans la réalité amère de Cyrtha, leur identification permet de découvrir, entre autres, le policier Seyf ou encore « *le bourreau de Cyrtha*³ » ; le commandant Smard ; l'adjudant Rahim ; le colonel Mout ainsi que le chef de la brigade, Mahmoud. Ces derniers se renvoient donc constamment dans le texte en dévoilant l'univers obscur dans lequel ils se meuvent. En effet, le protagoniste Seyf, qui a revêtu la lourde étoffe du mal, se livre fréquemment à des pratiques de sévices préjudiciables en les adoptants comme des actes inéluctables de survie. Aussi, un art du supplice et du châtement est-il savamment déployé par les forces de la brigade militaire afin d'humilier les captifs des clans ennemis : « *Faut tous les massacrer, un par un les déloger puis les abattre. Les exterminer de toute façon, c'est eux ou nous*⁴ », témoigne le policier. En exprimant ainsi la soif d'une violence imparable, il reconnaît en effet que « *lorsqu'il s'agit de briser les membres d'un être humain rien ne remplacera jamais cette bonne et vieille batte américaine*⁵ ». À l'image de ses détracteurs, ce tortionnaire se dresse donc contre tous ceux qui, au nom de la religion, voulaient instaurer leur loi et leur vision altérée du monde. Ayant radicalement anéanti

¹ *Ibid.*, p. 299.

² *Ibid.*, p. 176.

³ *Les douze contes de minuit, op.cit.*, p.115.

⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁵ *Ibid.*, p. 130.

son âme et sa sensibilité, il se distingue également comme le miroir des individus qui le gouvernent et le dirigent ; il s'est d'ailleurs assigné le devoir de sanctionner les assassins de son supérieur, Mahmoud, assassiné par des terroristes lors d'un ratissage. Pour ce faire, il se livre à des actes de torture sur les prisonniers, en considérant ses exécutions comme le devoir ultime de tout policier :

« Je lui avait vidé mon chargeur dans le corps, un chargeur entier de mitraillette. Je m'étais cramponné à la détente du klach comme s'il ce fût agit de retenir une bouée de sauvetage pendant un ouragan. (...) Il avait vacillé, lentement fondu devant mes yeux. (...) Pendant ce temps, ma mitraillette le débitait en tranches. Il mourrait mille fois, mille fois se décomposait sous mes yeux écarquillés (...) J'ai depuis assassiné plus de sept personnes. De sang-froid.¹»

Abattu au nom d'idéaux chimériques, Mahmoud, un responsable de la « *Brigade de Répression du Banditisme*² », était d'ailleurs un véritable tortionnaire aveuglément singé par ceux qu'il dirige ; il a, en effet, semé la peur et la mort tout comme ces exécuteurs en portant, de la sorte, la folie des êtres à son paroxysme :

« Mahmoud, était un colosse moustachu et rébarbatif. Sa marotte, la nôtre ensuite, était de réquisitionner une voiture, de faire un tour en ville et de ramasser le premier barbu qui passait à notre hauteur. (...) Arrivés au commissariat, il s'agissait d'humilier le misérable, de la manière la plus fine, la plus sournoise³ », affirme Seyf.

Décidément, ces bourreaux endurcis, Mahmoud et Seyf, ainsi que leurs semblables ne reculent devant aucun acte de torture et de carnage face à leurs ennemis. A ce titre, les membres de la police, qui étaient chargés de veiller à la défense des biens et des individus, sont présentés comme des entités aussi sanguinaires que les islamistes-terroristes : « - *Tu vois, petit connard, Souissi, y s'est pas suicidé. Quelqu'un lui a collé une balle dans la tête parce qu'il voulait nous vendre.*⁴ », confie Mahmoud.

D'autres personnages tel le capitaine Hout, le Colonel, Marguez-Frite ou encore le Colonel Mout présentent également des emblèmes de la violence et de la barbarie, en se dressant ainsi tels des miroirs convexes indéfectibles dans le texte. Certains d'entre eux comptent, d'ailleurs, en leur actif de nombreux actes criminels en reflétant, de la sorte, l'image même de l'oppression dans une ville en déclin où même

¹ *Ibid.*, p. 120.

² *Ibid.*, p. 118.

³ *Ibid.*, p. 118.

⁴ *Ibid.*, p. 127.

« *les rues dessinaient les cercles de l'enfer*¹ ». L'image de ces différents protagonistes, aveuglés par la haine, dessine donc souvent des reduplications rétro-prospectives qui renvoient, dans un aller-retour incessant, à l'anarchie et à l'obscurantisme au sein du récit. Saturé d'images réflexives, le récit fictionnel offre ainsi une version angoissante de la réalité en levant le voile sur l'abjection qui contamine les individus et les rapports sociaux au sein Cyrtha.

En somme, l'examen de la mise en abyme rétro-prospective qui agit en pivot afin d'éclairer, de revoir et de prévoir les événements a été portée, essentiellement, sur certaines figures fictionnelles significatives lors de l'analyse. En effet, plusieurs personnages, miroirs de l'obscurantisme et du chaos, se réfractent indéfiniment en permettant au récit de se dupliquer indéfiniment. L'articulation de cette forme pivotante de la mise en abyme fictionnelle perturbe donc la disposition chronologique du récit ainsi que sa continuité narrative en déstabilisant la lecture et le lecteur ; puisque ce dernier, confronté à une indétermination temporelle des événements, ne fait que présumer « *à partir de ce qui résume*² ».

3. Modalité temporelle à valeur rétrospective

Appelée aussi « *La coda ou terminale*³ », la mise abyme rétrospective, qui fomenté la redondance fictionnelle, « *agit à retardement*⁴ » en reflétant « *l'histoire accomplie*⁵ ». De par sa position finale, cette forme de réflexivité, qui n'a « *plus rien à dire hormis la répétition de "ce qui est déjà su"*⁶ », favorise donc le dérèglement temporel en contribuant à « *universaliser le sens du récit*⁷ ».

¹ *Ibid.*, p. 159.

² Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 90.

³ *Ibid.*, p. 87.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, pp. 87-88.

⁷ *Ibid.*, p. 89.

3.1 Dans *Le chien d'Ulysse*

3.1.1 Le fléau de la peste, reflet d'un monde agonisant

L'une des images les plus représentatives de cette forme de mise en abyme, se distingue donc, dans ce premier roman, par la propagation d'une épidémie mortelle dans la ville de Cyrtha. Décrite comme une « *antique peste* », cette affection ravageuse se dresse donc tel le reflet d'un monde agonisant qui décime et dévore la population, sans aucune distinction : « *la peste s'est abattue sur nous, fouaillant notre ville et vidant peu à peu la maison de Cadmos*¹», atteste le narrateur. En marquant ainsi une période sanglante de l'histoire de cette cité, où des milliers de « *corps pourrissaient au soleil*²», cette épidémie transforme la ville majestueuse en un ogre effroyable qui « *engloutissait chaque jour un bon millier de mauvais sujets et les recrachait dans ses venelles*³». L'image de la putréfaction, qui « *s'attaquait aux fondations*⁴», reflète ainsi, tel « *un miroir déformant*⁵», un monde agonisant où l'horreur, l'injustice et la mort gouvernent en maître. En mettant en place un univers contaminé et malsain, cette représentation rétrospective du récit renvoie donc à certains événements fictionnels antérieurs qui détériorent la ville de Cyrtha, « *que l'obsession dévore comme un mal pernicieux*⁶».

3.1.2 L'espace de la morgue, miroir d'une cité pétrifiée et glaciale

L'espace de la morgue se distingue, par ailleurs, comme le miroir rétrospectif d'une ville austère et glaciale, lourdement asphyxiée par le poids des adversités et des malheurs. En effet, ce lieu funéraire, où prolifèrent « *des cargaisons de cadavres*⁷», ordonne clairement une mise en abyme terminale qui reflète l'univers instable et menaçant de Cyrtha. Ainsi, l'installation de ce « *vaste chantier de chair*⁸», où sont

¹ *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 115.

² *Ibid.*, p. 108.

³ *Ibid.*, pp. 107-108.

⁴ *Ibid.*, p. 255.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁷ *Ibid.*, p. 161.

⁸ *Ibid.*

rafistolées « *les victimes du carnage*¹», permet au récit de célébrer, en reproduisant après coup l'image d'une cité pétrifiée par l'horreur, le destin sinistre qui guettait la population. En reflétant rétrospectivement des faits antérieurs, cette forme de mise en abyme contribue donc aisément à déstabiliser tant la temporalité que le continuum narratif du récit.

3.2 Dans *La Kahéna*

3.2.1 Le miroir rétrospectif de la perte et de l'égarement

Nous retrouvons également cette forme de réflexivité fictionnelle dans le deuxième roman de Bachi, *La Kahéna*, où plusieurs images se manifestent, sous forme de fragments spéculaires rétrospectifs qui pulvérisent l'homogénéité temporelle du récit. À ce titre, la disparition tragique des deux tantes de H. Kaïm et, particulièrement, celle d'Atika, qui « *regagnait la surface comme une noyée après une longue station sous l'écume*²», renvoie donc de manière décalée à l'absence soudaine de Samira, la petite-fille de Louis Bergagna. Cette dernière a, en effet, subitement disparu suite à la découverte des papiers qui attestaient de son lien familial avec son amant Hamid en évitant, de la sorte, de sombrer dans l'inceste. Dans l'ignorance absolue de l'existence d'une quelconque relation fraternelle, Hamid perd ainsi un être cher à l'instar de son père qui, après un long voyage, apprit la perte tragique de ses deux sœurs. D'autres miroirs rétrospectifs se distinguent également dans le texte en découvrant le monde imaginaire dont lequel Ali Khan tomba, « *esprit et corps tremblants*³», à l'image de son ami Hamid. Ses élucubrations « *qui peuplaient ses vertiges*⁴» sont donc affectées par les exploits prodigieux des guerriers berbères, tel Jugurtha, La Kahéna, Massinissa, les Beni Djer ainsi que les aventures passionnantes et « *tropicales de Louis Bergagna*⁵». Ces fragments réflexifs rappellent donc souvent les virées dans le délire de son ami H. Kaïm au sein de la villa ; ce dernier tentait en effet d'intercepter,

¹ *Ibid.*, p. 165.

² *La Kahéna, op. cit.*, p. 225.

³ *Ibid.*, p. 116.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 130.

à travers « *D'étranges perceptions*¹», les mystères de la demeure du colon. Ali Khan, que la villa tenait dans ses rets, dédoublait donc son ami, tel un sujet et son double en dévoilant rétrospectivement, dans une multiplication permanente des histoires, un rapport complexe au monde qui les entoure : « *Le plus merveilleux étaient que ces univers incomparables, inconciliables en apparence, se rejoignaient et tendaient vers une fin, qui, il en était certain à présent, compterait parmi les plus grandes joies du lecteur*²». Ces images spéculaires à caractère rétrospectif saisissent donc, sous forme de redondances fictionnelles à retardement, les secrets les plus étranges des habitants de *La Kahéna* qui, « *à l'image d'un tableau synoptique, (...) se répondent par échos, créant une perspective inouïe*³».

3.3 Dans *Les douze contes de minuit*

3.3.1 Le miroir rétrospectif du déraisonnable et de l'absurde

Par ailleurs, moult réduplications rétrospectives se distinguent fréquemment dans *Les douze contes de minuit*, en multipliant les images en miroir d'un univers corrompu et absurde. Largement ancrés dans la réalité du monde Cyrthéen, les récits délivrent souvent en effet, et de façon rétrospective, certains évènements liminaires qui concernent, essentiellement, certaines situations émouvantes qui alimentent la fiction : « *les Algériens décidèrent de s'entre-tuer. La guerre investit Cyrtha l'immémoriale*⁴» déclare le narrateur. Cette forme de réflexivité permet, en effet, de mettre en place un nombre importants de dédoublements fictionnels évocateurs qui renvoient à toute forme d'épreuves et d'adversités. En ce sens et à titre d'exemple, la description de l'agonie du personnage nommé le Colonel découvre, dans la nouvelle *Nuée ardente*⁵, un miroir rétrospectif des châtiments réservés aux commanditaires des exécutions perpétrées dans Cyrtha. Suite à une maladie rarissime, qui ouvrait « *une des pages les plus sanglante de son règne*⁶», ce responsable est donc confronté à une

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, pp. 128-129.

³ *Ibid.*, p. 128.

⁴ *Les douze contes de Minuit, op. cit.*, p. 64.

⁵ *Ibid.*, p.141.

⁶ *Ibid.*, pp. 146.

lente et douloureuse agonie qui convoque en miroir « *Les exécutions pour trahisons, complots, tentatives de coups d'État*¹ ». Cette maladie l'incita, d'ailleurs, à massacrer « *tous les prétendants à sa succession*² » affirme le narrateur. Désespéré, il accentua de plus en plus les sévices et les carnages en semant le chaos et la frayeur : « *Il balaya des milliers de personnes, en déporta des millions. Il fit de la terreur un instrument réjouissant qui éclaira les derniers jours de son agonie*³ ». La maladie, la peine et la souffrance se dressent, dès lors, telle une expiation « *À la semblance des crimes perpétrés sur ses sujets*⁴ ».

Cette forme de mise en abyme concrétise ainsi l'un des miroirs rétrospectifs remarquables qui dédouble, par décalage de la fiction, plusieurs histoires similaires, à l'instar de la mort du policier Mahmoud, assassiné par l'un des terroristes qu'il traquait. À l'intérieur de la morgue où il gisait, son corps était méconnaissable : « *Le haut du crane manquait à l'appel. À la place, un vide béant, un néant de chairs compostées*⁵ ». L'image de ce tortionnaire, que l'on retrouve dans *Le bourreau de Cyrtha*⁶, dédouble ainsi certains faits antérieurs du récit en renvoyant à un monde déséquilibré et insensé. Les différents segments réflexifs, qui résument et reflètent les événements précédents, obéissent ainsi à une stratégie de répétition en agissant, dans un aller-retour incessant du texte sur lui-même, comme une « *métaphore tout au plus de sa propre métaphore* », au sens de Maurice Blanchot⁷.

Suite à cette analyse, nous avons donc pu comprendre que les différentes réduplications rétrospectives examinées dans le recueil, mais aussi dans tout le corpus, n'ont rien à apporter au lecteur qu'il ne connaît déjà. Cette mise en abyme terminale se charge, en effet, de la propagation de ce qui est déjà connu et n'apporte pas de nouvelles informations, mis à part ce qui a déjà été énoncé au préalable. Le lecteur

¹ *Ibid.*, p.145.

² *Ibid.*, p. 147-148.

³ *Ibid.*, p. 148.

⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁶ *Ibid.*, p. 115.

⁷ *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 250.

désorienté, incapable de rassembler les bribes du texte, est désormais appelé à reprendre la lecture, afin de mieux appréhender le récit. Reste à dire que les récits du recueil affichent donc souvent une disposition chronologique décousue et une structure textuelle alambiquée qui tente, inlassablement : « *de doter l'œuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiance, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation*¹ ».

¹ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p.76.

Conclusion du second chapitre

Au terme de l'analyse des stratégies réflexives à effet de distribution chronologiques, nous avons pu montrer, dans ce chapitre, qu'elles participent souvent à déterminer la position des micro-récits réflexifs sur la chaîne narrative. Ce procédé scriptural arbore ainsi trois catégories de mises en abyme fictionnelles, à modalités temporelles : la prospective, la rétrospective et la rétro-prospective. Leur répartition distinctive, sur le plan syntagmatique, justifie donc une chronologie désarticulée qui déstabilise fortement la linéarité du récit romanesque.

L'étude de la mise en abyme prospective a pu donc dévoiler, dans un premier temps, l'aptitude de cette dernière à prédire les événements postérieurs du récit en installant, telle une boucle programmatique, des effets prévisionnels qui anticipent le sens. Cette forme de réflexivité expose donc des images liminaires, par le biais de divers signes avant-coureurs de la fiction, en effaçant toute distinction entre le passé et le présent. Par ailleurs, l'analyse de la mise en abyme rétro-prospective a révélé, dans un deuxième temps, la présence de cette forme de réduplication fictionnelle qui couvre certains événements en boucle, selon leur point d'ancrage au sein du texte. Elle s'est donc focalisée sur certains personnages et événements qui concrétisent des images rotatives dans le texte, en permettant au récit de se dupliquer et de se recréer indéfiniment. Telle une clé herméneutique qui fait pivoter le texte sur lui-même, cette forme de réflexivité rappelle ainsi le contexte des histoires précédentes en dévoilant le récit à venir. La réduplication rétro-prospective se présente donc comme un chaînon sémiotique centrale qui ne se laisse déduire, cependant, que par extrapolation ou déduction en perturbant l'ordre temporel du récit. Enfin, le troisième aspect de l'analyse a pu mettre en lumière diverses réductions rétrospectives qui réfléchissent, à retardement, des événements fictionnels déjà accomplis. Désignée aussi comme la coda, ou mise en abyme terminale, nous avons pu montrer que ce procédé narratif installe un effet de rappel et de reprise incessante de certains événements antérieures au sein du récit. Il ne rajoute, dès lors, aucune information

supplémentaire au lecteur, mis à part le rabâchage fictionnel qui favorise le trouble chronologique et narratif du texte.

Les trois formes de discordance temporelle du récit évoluent donc de manière à ajuster leur répartition à leur valeur d'information, sur le plan syntagmatique, en fragmentant fortement le récit, et ce, dans tout le corpus. De par leurs dispositions stratégiques, elles assument ainsi tacitement, dans une relance incessante des images en miroir, une représentation globale du texte. De multiples fragments réflexifs mettent ainsi le récit à l'épreuve en exhortant une forme d'éternité ou [d'] « *absence de temps* », au sens de Maurice Blanchot¹. Tissé d'engrenages, de renvois, de rappels et de répétitions, le récit déjoue, de la sorte, toute forme d'homogénéité temporelle ou de linéarité narrative en stimulant sa charge sémantique. La réflexivité fictionnelle, à modalité temporelle, permet donc de « *réconcilier dans l'instant le temps et une forme d'éternité (...) Telle est, pensons-nous, dans ses fondements les plus authentiques, la nécessité du fragment [aire]*² ».

¹ *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 98.

² Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, op.cit., p. 62.

Conclusion de la deuxième partie

L'examen de cette deuxième partie a permis de mettre en valeur les diverses stratégies réflexives qui s'affirment régulièrement, à travers la notion de mise en abyme fictionnelle au niveau de l'énoncé, en générant une déflagration narrative remarquable, et ce, dans tous les récits du corpus. Ce procédé scriptural dévoile, en effet, diverses combinaisons narratives, tant au niveau paradigmatique que syntagmatique, en permettant au récit de se dresser comme « *un facteur de contestation*¹ » qui réfute toute forme de totalité ou de complétude.

L'analyse du premier chapitre a pu donc montrer que le recours incessant du texte à cette modalité narrative contribue habilement, à travers l'emboîtement incessant des récits, à l'agencement des effets de miroir par condensation et par amplification du sens. Ces deux types de mises en abyme fictionnelles, qui se profilent sur le plan paradigmatique du texte, garantissent ainsi une double fonction de compression et de dilatation de la fiction en renversant l'homogénéité et la linéarité du récit. Une seconde approche nous a permis, par ailleurs, d'aborder dans le deuxième chapitre l'analyse des combinaisons chronologiques qui déterminent l'emplacement et la succession des micro-récits réflexifs sur la chaîne narrative. Cette forme de réduplication fictionnelle, qui engage un autre critère de mise en abyme au niveau syntagmatique du texte, s'affirme donc à travers trois modes de discordances temporelles : la mise en abyme prospective, rétrospective et rétro-prospective. Ces dernières dévoilent donc, respectivement, le déroulement des événements ultérieures (avant terme), antérieures (après coup), ou encore ceux qui se dressent en pivots rotatifs, ou en position centrale dans le texte. Elles se caractérisent ainsi selon leur valeur d'information dans le texte en brisant le fil conducteur des événements selon un début, un milieu et une fin. Les différentes stratégies réflexives repérées au cours de l'analyse ordonnent, par conséquent, une prolifération remarquable des miroirs fictionnels, tant au niveau paradigmatique que syntagmatique, en accordant au texte une prédisposition

¹ *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel » 1967, p. 172.

dynamique à s'auto-désigner et à se multiplier, dans un retour incessant de l'écriture sur soi qui marque ainsi « *non le cercle fermé auquel on ne devrait rien pouvoir ajouter, mais la spirale qui nous invite à la poursuivre¹* ».

Au demeurant, les récits de notre corpus affichent donc une structure complexe où les images se réfléchissent indéfiniment, moyennant le processus de la réflexivité qui déconstruit l'agencement uniforme et régulier du récit. L'auteur use ainsi de ce procédé narratif comme une technique de déflagration textuelle qui alimente, dans un rapport constant de récurrences et de similitudes, le désordre et l'incomplétude. Nous pouvons avancer, cependant, que la réflexivité fictionnelle, qui agit par redondance de catégories sémantiques, confère au texte sa cohérence et son intelligibilité en se dressant telle une esthétique du fragmentaire, immanente aux récits de Bachi.

¹ Michel Butor, Michel Butor, « La critique et l'invention » (Répertoire III, 1968), dans Œuvres complètes de Michel Butor, II, Répertoire 1, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2006, p. 729.

TROISIEME PARTIE

INTERFERENCES GENERIQUES A L'AFFUT DU FRAGMENTAIRE

« Les genres se dispersent et les formes se perdent ».

Maurice Blanchot¹

« La fragmentation entraîne le plus souvent le mélange des genres et la disparité des formes : le discours littéraire, celui qui est porté par l'institution, en vient à faiblir pour céder la place à un aménagement chaotique du texte [...]. Le fragmentaire est donc bien plus une conception de la littérature qu'un genre et il peut ainsi traverser tous les genres. »

Ricard Ripoll²

¹ *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 265.

² Ricard Ripoll, *Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire*, université de Barcelone, 2006, p.17, sur, https://pdfs.semanticscholar.org/782f/372efaadfe1286d0cfb0c0c6a2f63982071d.pdf?_ga=2.174759655.433113004.1597104015-1429644262.1595779298, consulté le 11/08/2020.

Introduction

L'examen des concepts de polyphonie narrative et de réflexivité fictionnelle, dans les récits de notre corpus, nous a permis de dévoiler, précédemment, une détonation textuelle remarquable tant sur le plan énonciatif, narratif que structurel. L'enchaînement régulier du récit, l'homogénéité énonciative, la succession temporelle ainsi que la linéarité structurelle du texte sont donc évincés au profit du l'hétéroclite et du fragmentaire. Il semble, cependant, que l'écriture de Salim Bachi s'organise également selon une dynamique générique complexe qui prône l'interférence et l'hybridité¹ générique, en affichant une résistance palpable aux codes formels de la notion de genre littéraire. Inconstante, cette forme scripturale révoque, en effet, toute idée de taxinomie et d'unicité générique en exhortant un agencement alambiqué du texte. À cet égard, il apparaît que le recours aux concepts d'autofiction et d'intertextualité, dans les récits du corpus, permettent aisément l'insertion de différentes configurations génériques ; notons, entre autres, celles du fantastique, de l'épique, du dramatique (représentation théâtrale) et du lyrique. Ainsi, les mentions portées sur les ouvrages du corpus tels que « roman », « recueil » ou « nouvelles » ne semblent plus vouloir limiter les textes à une hiérarchie générique étanche en affirmant, dès lors, que « *Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres.*² ». Cette perspective narrative permet donc aux récits de Bachi d'ordonner, dans un questionnement continu des genres littéraires, une interaction générique prospère qui génère des effets de métissage et de déconstruction du texte. C'est donc à cette forme d'alliance et d'hybridité générique que renvoie notre analyse au cours de cette troisième partie, intitulée « *Interférences génériques à l'affût du fragmentaire* ». Elle propose d'examiner, en effet, les différentes corrélations génériques qui exhortent l'hybridation et le composite au sein des récits du corpus. Nos

¹ Du latin « *ibrida* » qui signifie « *sangs mêlés* », et du grec « *hybris* » qui signifie violence ou excès, ce terme est un phénomène culturel récent, communément utilisé en littérature. Sans être un objet en soi, il consiste donc à « *combinaison de différentes identités génériques au sein d'un même corps textuel* ». In, François Harvey, Alain Robbe-Grillet : *Le nouveau roman composite. Intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.33.

² Jacques Derrida, « La loi du genre », *Parages*, Galilée, 1986, p. 264.

questionnements se focalisent ainsi sur la manière dont s'articule, s'agence et fonctionne cette forme d'écriture et sur ses divers retentissements sur le texte.

Nos hypothèses prévoient donc que l'interférence des genres se pose, en effet, comme l'une modalité d'écriture incontournable qui prône, dans un désordre palpable des frontières du récit, une esthétique, voire une poétique du fragmentaire ; que ce procédé littéraire développe une forme d'écriture intergénérique qui exhorte tant l'éclatement et ouverture, que le jaillissement constant du sens au sein du récit. Sans prétendre à une énumération exhaustive des genres, nous nous focaliserons ainsi sur les notions de l'autofiction que de l'intertextualité générique en ayant recours à plusieurs études critiques ; citons entre autres : Tzvetan Todorov, J.-M. Schaeffer, G. Genette, M. Blanchot, Laurent Jenny, Philippe Gasparini et Serge Doubrovsky. Leurs études nous permettront donc de considérer, un tant soit peu, certains aspects de cette forme narrative singulière dont les différents codes scripturaux qu'elle engage, les tensions qu'elle suscite ainsi que les fonctions qu'elle assume dans le texte.

À ce titre, la répartition de cette troisième partie va s'effectuer en deux chapitres fondamentaux : le premier, intitulé « *L'autofiction : une affabulation fragmentaire de soi* », se penchera sur l'univers autofictionnel du récit et ses multiples répercussions sur le texte. Ce genre littéraire semble, en effet, constituer un élément impératif de l'hybridation générique et du désordre textuel en dévoilant souvent, dans une confrontation constante avec une longue et douloureuse Histoire¹, la présence étroite de l'image de l'écrivain dans son texte. Le second chapitre intitulé « **l'intertextualité, au fondement de l'hybridation générique** » se focalisera, par ailleurs, sur la notion d'intertextualité générique qui instaure un dialogue étroit entre les textes et les genres littéraires. Il sera donc question de considérer les différents aspects de cette forme d'intertextualité qui tend, visiblement, à mimer, à parodier et à interagir avec certaines formes génériques en sapant ainsi l'unité et l'homogénéité du texte. Il ne saurait être

¹ Dans une perspective intertextuelle, l'auteur entreprend, en effet, une forme de réécriture d'événements historiques en installant une cohérence thématique dans sa trilogie sur Cyrtha : « *Le mythe de l'Histoire violente de l'Algérie, (...) m'a permis de faire ces raccourcis dans le temps, utilisant ce mythe pour le déconstruire peu à peu.* » In, Bulletin of Francophone Postcolonial Studies, Interview de Salim Bachi, op. cit., p.7. Consulté le 28/07/2019.

question, dès lors, de considérer le fragmentaire comme un genre littéraire à part entière, mais plutôt comme un concept, voire un principe intrinsèque aux récits de Bachi.

Détour théorique sur la notion de genre littéraire

Aborder la notion de genre littéraire nécessite le recours à différentes études critiques¹ qui ont tenté de considérer la dynamique des genres et leur évolution dans les productions littéraires contemporaines. Elles supposent, en effet, que « *La conscience de la sous-division de la littérature en classes d'œuvres plus ou moins délimitées est un phénomène universel, présent dans toutes les littératures, occidentales ou autres*²», et ce, depuis l'antiquité. Qu'elles soient orales ou écrites, les productions littéraires se caractérisent globalement, selon la critique, par leur diversité générique et « *leur multiplicité extrême*³» en réclamant ainsi des formes atypiques et novatrices. Issue du latin « *genus* » et de l'anglais « *gender* », la notion de « *Genre* » obéit donc à différentes règles formelles en marquant souvent des mutations diverses et controversées. N'étant pas l'apanage exclusif du domaine de la littérature, sa définition diffère, cependant, en fonction des usages, des situations et des modalités auxquels elle est confrontée :

« Le mot genre désigne une classe d'objets qui partagent une série de caractères communs. Dans le domaine culturel, le terme recouvre deux sortes d'emplois souvent mêlés : 1) un usage théorique qui, pour les textes comme pour les autres langages, définit des règles, des formes, contenu et buts visés (...) ; 2) un emploi empirique qui, au fil de l'histoire, a opéré et opère des regroupements d'œuvres en ensembles plus ou moins stables, en mettant en avant l'un ou l'autre critère⁴».

Ayant toujours joué un rôle non négligeable tant sur le plan de la création que sur celui de la réception, ce terme recouvre ainsi deux acceptions distinctes : la première consiste à définir les règles relatives aux textes et aux ouvrages ; la seconde considère

¹ Conférer, entre autres, Tzvetan Todorov, Austin Warren, René Welleck, Kate Hamburger, J.-M. Schaeffer, Frédéric et Van Noppen, Saint-Gelais, Dambre et Gosselin-Noat, Portier et Haghebaert, G. Genette. D. Combe etc.

² Oswald Ducrot, J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, article « *Genres littéraires* » Paris, Le Seuil, 1995, p. 626.

³ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* (Collection Poétique), Le Seuil, Paris, 1989, p. 204.

⁴ *Le Dictionnaire du littéraire*, Article « *Genres littéraires* », *op. cit.*, p. 258.

les classements d'œuvres similaires, tels le roman, la poésie ou le théâtre. Formalisé par *la Rhétorique*¹ d'Aristote, le genre est ainsi communément conçu comme une convention discursive qui établit des classifications en fonction des situations du discours ; sachant que la poétique antique incluait déjà les genres de la fiction en témoignant de « *la permanence du partage rhétorique entre l'épique, le lyrique et le dramatique*² ». En se référant aux critères traditionnels, l'identité d'un genre concerne donc, « *fondamentalement celle d'un terme général identique appliqué à un certain nombre de textes*.³ ». Dans la même veine, Yves Stalloni suppose qu'un genre ne peut se distinguer « *que s'il regroupe sous son label un nombre représentatif d'œuvres liées entre elles par des points communs*⁴ ». Les diverses catégorisations s'apparentent souvent, en effet, à des domaines et des contextes historiques bien déterminés en désignant, d'ailleurs, le moderne « *comme ce qui multiplie les infractions aux règles de la poétique et de la rhétorique classiques*⁵ ». Qu'elles soient écrites en vers ou en prose, les productions littéraires se distinguent donc par la diversité de leurs formes en présentant souvent des spécificités communes :

« La romance nous propose des types de surhommes dans un monde idéal ; la satire nous présente des types de sous-hommes grotesques empêtrés dans le chaos ; la tragédie nous offre des êtres héroïques dans un monde qui donne un sens à leur héroïsme ; dans la fiction picaresque, les protagonistes doivent affronter un monde dont l'état chaotique va au-delà des limites de la tolérance humaine ordinaire (...). Dans la fiction sentimentale, les personnages ont des vertus non héroïques auxquelles nous pouvons effectivement aspirer ; et dans la comédie, ils ont des faiblesses humaines que nous aussi nous pouvons bien essayer de corriger ⁶ ».

Ainsi, avec l'apparition de nouvelles représentations littéraires et artistiques, certains dispositifs littéraires ont souvent été revisités et réactualisés selon les époques et au gré de la critique. C'est avec l'avènement du Romantisme, dès le XIXe siècle, que s'affirme, d'ailleurs, cette volonté de transgression par l'assertion d'une forme de «

¹ Apparut vers le IIIe siècle av. J.-C., *La Rhétorique* d'Aristote est « *un essai de typologie qui pose implicitement la question du lien entre rhétorique et littérature*. » In, *Le Dictionnaire du littéraire*, article *Rhétorique*, *op. cit.*, p. 542.

² Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1989, p.145.

³ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, Paris, 1989, p.65.

⁴ *Les genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2005, (Collection 128, n° 255), 2005, p. 118.

⁵ Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, p. 72.

⁶ Robert Scholes, *Théorie des genres*, « Les modes de la fiction », Paris, du Seuil, 1986, p. 83.

*dé-canonisation du genre*¹». Dans un désir intense de subversion, le roman, à titre d'exemple, qui ne conteste plus le mélange des genres, illustre parfaitement le développement esthétique du récit en prose². Ainsi, théoriciens, écrivains romantiques « *et leurs descendants refusèrent non seulement de se conformer aux règles des genres (ce qui était bien leur droit) mais aussi de reconnaître l'existence même de cette notion.*³», selon Tzvetan Todorov. Le flottement générique permet ainsi d'ouvrir un champ plus large à la création et à la survenue de nouvelles taxinomies qui marquent plusieurs variantes de sous-genres : soit des thèmes, tels la science-fiction, l'autobiographie ou le genre policier ; soit encore des formes littéraires telles des pièces théâtrales, roman, contes, nouvelles. En écartant toute forme de systématisation, les genres littéraires signent donc un effacement progressif des frontières dans le but de contenir tous les autres :

« C'est dans la seconde moitié du siècle dernier, après Baudelaire que la transgression et la synthèse des genres seront élevées au rang de principe de création avec le thème symbolique de l'«œuvre totale», du «livre» et le développement de formes hybrides telles que la «prose en prose», le «roman poétique», le «théâtre poétique» (...) ou encore d'œuvres absolument inclassables⁴».

Les questionnements génériques trouvent également leur considération au XX^{ème} siècle dans les travaux des formalistes russes et des structuralistes : ils attestent, en effet, que « *la classification par genre ne pouvait être qu'un obstacle au travail du «signifiant» qui, justement, transgressait par définition toutes limites*⁵». En contestant toutes forme de simplifications créatrices, le texte permet ainsi « *d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.)*⁶». M. Blanchot remet clairement en question, d'ailleurs, les classifications génériques ;

¹ Dominique Budor, Walter Geerts (Dir), *Le texte hybride*, Coll. Études italiennes, Paris, 2004, p. 17.

² Une particularité qui peut également s'appliquer à la poésie en prenant parfois la forme d'un récit, comme chez Baudelaire et Mallarmé (qui prônent la *prose poétique* où le poème est perçu comme un texte ou un roman, et où un roman est lu tel un poème).

³ *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 55.

⁴ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, op. cit., p. 150.

⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 141.

il suppose donc que la notion de genre s'applique, de plus en plus, à réfuter sa théorisation en permettant à l'œuvre littéraire de proposer ses propres codes narratifs :

« Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature¹».

En appuyant l'idée de l'impureté générique, Guy Scarpetta reconnaît, néanmoins, que toutes les œuvres modernes ne sont pas foncièrement métissées. Il atteste ainsi que la déconstruction des frontières génériques est l'une des caractéristiques de la postmodernité qui dessine, essentiellement, une phase « *de métissages, de bâtardises, d'interrogations réciproques*²».

En tentant de donner naissance à de nouvelles représentations textuelles, les réflexions contemporaines s'interrogent souvent, par ailleurs, sur les déterminations génériques dans leurs rapports avec les autres textes et les autres arts. L'enjeu de cette configuration est que le texte se trouve souvent investi par une mémoire littéraire qui donne lieu à une intertextualité générique ; souvent considérée comme « *une pratique d'imitation ou de transformation des normes génériques*³». Ce procédé littéraire actualise donc les modèles de productions littéraires en permettant la jonction des textes et des genres, selon des critères variés ; sachant que la littérature s'écrit toujours « *avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut*⁴». Les débats sur les genres littéraires ont donc fait l'objet de plusieurs études critiques en admettant l'idée fondamentale qui stipule qu'il « *n'y a jamais eu de littérature sans genres*⁵». Les œuvres se développent toujours, en effet, en fonction de la notion de genre, intrinsèquement dépendante des assises instaurées par la tradition littéraire⁶. Ce sont

¹ Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, « Où va la littérature », *op. cit.*, p. 272-273.

² Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985, p.20.

³ François Harvey, *Alain Robbe-Grillet : Le nouveau roman composite. Intergénéricité et intermédialité*, *op. cit.*, p. 33.

⁴ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Nathan/HER, 2001p. 33.

⁵ Tzvetan Todorov, *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987, p. 31.

⁶ Laurent Jenny, insiste sur le fait que « *pour être perçue et comprise, cette transgression systématique des genres voulue par la modernité s'appuie encore sur l'identification des genres traditionnels* ». In, « Méthodes et problèmes. Les genres littéraires », Université de Genève, 2003. Disponible sur,

donc ces différentes résolutions génériques au cours de l'histoire littéraire qui dirigent les intentions des écrivains et qui tracent, par conséquent, l'horizon d'attente des lecteurs.

« Si la théorie du texte tend à abolir la séparation des genres et des arts, c'est parce qu'elle ne considère plus les œuvres comme de simples "messages", ou même des "énoncés" (c'est-à-dire des produits finis, dont le destin serait clos une fois qu'ils auraient été émis), mais comme des productions perpétuelles, des énonciations, à travers lesquelles le sujet continue à se débattre ; ce sujet est celui de l'auteur sans doute, mais aussi celui du lecteur.¹».

Cet envol théorique nous a donc permis de discerner, à travers des relais épistémiques, certaines distinctions critiques sur l'évolution et les propriétés de la notion de genre littéraire. Nous verrons dans ce qui suit, qu'en revendiquant une interférence des genres littéraires, les récits de S. Bachi tentent de répondre à une dynamique textuelle composite qui fait la part belle à l'indétermination, à l'hybridité et au fragmentaire.

<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/glintegr.html>, consulté le 9/8/2021.

¹ Roland Barthes, « Théorie du Texte », p. 8, 1974, Disponible sur, http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf, consulté le, 25/10/2021.

PREMIER CHAPITRE

L'AUTOFICTION, UNE AFFABULATION FRAGMENTAIRE DE SOI

« Que mes parents me pardonnent. Je suis un écrivain. Je fais mon miel de ma vie, de nos vies, de vos vies »

Salim Bachi¹

« Fragments épars, morceaux dépareillés, tant qu'on veut : l'autofiction sera l'art d'accommoder les restes. »

S. Doubrovsky²

Introduction

Comme nous avons pu le constater, au cours de la première partie, la multiplicité des récits à la première personne concourt fortement à fragmenter le sujet narrateur en dévoilant une dynamique polyphonique du récit, dans tout le corpus. Cependant, la présence active de ce procédé littéraire, qui ordonne une pluralité de je « eux » narratifs, contribue à développer, à certains égards, des concordances étroites avec une orientation générique autofictionnelle. En tergiversant souvent entre le vraisemblable et l'invraisemblable, la réalité et l'imagination, les récits de S. Bachi semblent, en effet, engager une relation imparable avec une forme d'authenticité expérientielle. Dissimulée en fragments épars, cette représentation du Moi personnel permet donc au sujet empirique de s'injecter dans le texte, par le truchement de divers procédés de fictionnalisation, de réinventions et de subjectivations. Pour ce faire, l'auteur arbore souvent différentes stratégies scripturales, telles la mise en place de certains personnages singuliers, le renvoi à des événements fictionnels à caractère historique ainsi qu'à des situations personnelles et contextuelles, issues directement d'une représentation tacite du réel. Ce procédé littéraire semble ainsi soumettre le récit à des écarts génériques constants qui entravent la distinction entre le vrai et le faux, le vécu et l'imaginaire. En effet, une pluralité de fragments autofictionnels,

¹ Salim Bachi, *Autoportrait avec Grenade*, *op. cit.*, p. 61.

² Serge Doubrovsky, « Textes en main », in *Autofictions & Cie*, Cahiers de la RITM n° 6. Sous dir. S. Doubrovsky, Jean Lecarme, Philippe Lejeune, Paris, Université Paris X, 1993, p. 213.

représentatifs de l'image fictive d'un auteur-écrivain, sont souvent insérés dans le texte en concrétisant des faits et des souvenirs disparates. Cette figuration de l'auteur permet ainsi d'intégrer une forme de dialogisme qui ordonne « *un effet de complicité avec un lecteur*¹ » avisé, en installant une ambiguïté palpable entre le factuel et le fictionnel. Dans un rapport intertextuel étroit, cette configuration narrative semble marquer, par ailleurs, une prédilection notable pour certains événements historiques² et conflits sociaux auxquels l'auteur était confronté. Privé de toute perspective d'avenir au sein d'un pays ensanglantée, il tente ainsi de nourrir ses textes par le biais d'expériences personnelles et collectives en insufflant au récit la résonance d'une réalité amère et indicible. Le recours au pacte autofictionnel permet donc, nécessairement, à l'auteur de témoigner de la décadence d'une société dans laquelle il a évolué et à laquelle il appartenait :

« (...) à partir du moment où ils sont désignés par ce néologisme un peu magique, "autofiction", ils [les textes] deviennent autre chose. Ce ne sont plus des textes isolés, épars, inclassables, dans lesquels un écrivain dissimule plus ou moins adroitement ses confidences sous un vernis romanesque, ou inversement. Ils s'inscrivent dans un mouvement littéraire et culturel qui réfléchit la société d'aujourd'hui et évolue avec elle.³ »

Le présent chapitre, intitulé « *L'autofiction : une affabulation fragmentaire de soi* », tente donc de considérer les différents aspects du pacte autofictionnel dans les récits du corpus, qui semblent révéler une forme d'identification intimiste du « *regard de soi*.⁴ » sur soi. Il faudrait, dès lors, examiner le rapport existant entre le récit romanesque et cette forme générique qui permet à l'auteur de s'injecter dans le texte, dans un désir impérieux de se réinventer indéfiniment. Nos interrogations tentent ainsi de considérer les différentes stratégies autofictionnelles qui contaminent l'économie du récit bachilien, en altérant son univocité générique. Nous nous demandons, dès

¹ Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, op. cit., p. 763.

² En tant que construction culturelle et sociale, la fictionnalisation de l'Histoire relève souvent d'une « *métafiction historiographique [qui] serait le lieu d'un certain désir du retour du référent. (...) L'accès à ce passé n'est guère possible qu'à travers ses traces qui sont toujours-déjà discursives, donc toujours-déjà interprétées.* ». In, « Littérature Sémantique Des Textes », Christine Chollier, Université de Reims, disponible sur, <http://www.revue-texto.net/Inedits/Chollier/Chollier.pdf>, consulté le 31/07/2019.

³ Philippe Gasparini, « *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?* », Université de Lausanne, le 9 octobre 2009, consulté sur : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>, le 28/11/2019.

⁴ Salim Bachi, *Le chien d'Ulysse*, op. cit., p. 207.

lors, comment la part du monde référentiel, qui accentue l'ambiguïté générique, se greffe-t-elle au monde de la fiction et dans quelle mesure contribue-t-elle à l'éclatement du texte ? Nos hypothèses stipulent ainsi que, dans l'incapacité du langage à reconstruire l'authenticité biographique¹ du sujet, l'auteur recourt à différentes stratégies autofictionnelles afin de concilier les aspects factuels et fictionnels du texte ; que cette notion littéraire insère souvent un sujet empirique dans le texte en semant tant la confusion générique que le désordre narratif. Le chapitre se subdivisera ainsi en deux axes essentiels qui abordent, dans un premier temps, la présence d'une représentation de « soi » dans le texte, en rapport étroit avec le sujet-auteur et son métier d'écrivain. Nous examinerons, en effet, les différentes « *projections auctoriales*² » qui se manifestent tacitement, à travers la mise en scène de différents personnages-narrateurs-auteurs au sein du récit ; ce dernier se doterait donc, forcément, d'une forme « [d'] *autofiction spéculaire*³ » qui reposerait sur le « *reflet de l'auteur*⁴ », au sens de Vincent Colonna⁵. Nous aborderons, dans un second temps, la constance du thème de la mort, forcément suivi du deuil, comme le lieu ultime d'une confrontation du récit avec le pacte autofictionnel. Ce motif textuel, qui correspond, généralement, à une unité de sens renvoyant à diverses images ou types d'action, semble ainsi livrer des indices identifiables propres au sujet autofictionnel. Le lecteur averti doit ainsi pouvoir distinguer « *le vrai du faux*⁶ », le fictif du réel en faisant l'effort de reconstruire l'ordre des événements « *à partir des informations accessibles*⁷ » au sein de la fiction.

¹ Bruno Blanckeman suppose que « *Le récit autobiographique bascule d'une dominante – récit de vie/discours sur soi – à une autre – figuration/défiguration d'une identité subjective, dans des cheminements romanesques ou méditatifs qui mettent à mal l'idée de personnalité constituée* ». In, *Les récits indécidables* : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p. 21.

² Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, p. 298.

³ Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Éditions Tristram, Auch, 2004, p.119.

⁴ *Ibid.*,

⁵ *Ibid.*, p. 252.

⁶ *Le chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 123.

⁷ Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Québec, Le Préambule, 1990, p.75.

Aspects théoriques de la notion d'autofiction

Un bref retour sur les aspects théoriques du genre autofictionnel va nous permettre de décrire, un tant soit peu, les caractéristiques et les variations d'une telle pratique générique dans le domaine littéraire. Ce néologisme doubrovskien¹, qui pose souvent la problématique de l'indécidabilité définitionnelle, oscille donc entre le fictionnel et le factuel, le vécu et l'imaginaire en se nourrissant des critiques constantes menées contre la notion d'autobiographie. Genre douteux, « *bâtard* » ou « *litigieux* », qui tente de répondre à une exigence de la modernité littéraire, il se dresse ainsi contre toute forme de vraisemblance en imposant un nouveau type d'écriture de soi : « *Autobiographie ? Non, (...) Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage*² », affirme S. Doubrovsky. En soutenant le caractère purement imaginaire de tout texte littéraire, il confirme, d'ailleurs, que ce procédé littéraire ne désigne « *Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte*³ ». Roland Barthes désigne d'ailleurs cette notion par le terme « *figuration* » en présentant le sujet imaginaire comme « *le fictif de l'identité*⁴ ». En admettant que le récit « *est, par nature, fictionnel*⁵ », il suppose, en effet, que cette modalité d'écriture permet à l'auteur de se penser et de penser l'homme à partir des structures du langage. Il précise ainsi que ce genre intimiste n'admet ni la présence de l'auteur en tant que personne, ni sa fonction en tant qu'écrivain réel ; la voix perd ainsi, « *son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence*⁶ » certifie Barthes. Gérard Genette isole, par ailleurs, dans son ouvrage *Fiction et Diction*⁷, deux formes distinctes de cette dynamique générique ; il considère, d'une part « *les vraies*

¹ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture, 468 p.

² *Ibid.*

³ Serge Doubrovsky, « *Autobiographie/Vérité/psychanalyse* », *L'Esprit créateur*, vol. 20, n° 3, 1980, p. 90.

⁴ *Le Plaisir du texte, op. cit.*, p. 98.

⁵ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 134.

⁶ Roland Barthes, « *La mort de l'auteur* » *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, (1^{ère} éd. 1968), 2002, p. 40.

⁷ Paris, Seuil, 1991, 236 p.

*autofictions dont le contenu narratif est (...) authentiquement fictionnel*¹» et isole, d'autre part, les « *fausses autofictions*²» qu'il qualifie « [d'] *autobiographies honteuses*³». En lui accordant la désignation de « *Fiction homodiégétique*⁴», il insiste, d'ailleurs, sur la mise en place d'un « *contrat de lecture*⁵» qui installe une situation de communication étroite entre l'auteur et le lecteur. Pour sa part, Marie Darrieussecq, caractérise l'autofiction de « *genre pas sérieux*⁶» ; elle suppose, en effet, qu'il doit marquer une relation identitaire entre l'auteur, le narrateur, et le personnage principal du récit, « *où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples "effets de vie"*⁷». Les événements fictionnels, issus de la vie réelle permettront ainsi de tisser une forme d'authenticité tacite dans le texte, en tentant de faire croire à la véracité des faits et des actes. De son côté, Philippe Gasparini désigne cette forme générique comme un renouvellement transgressif de l'espace autobiographique, qu'il considère telle une « *monstruosité originale et indescriptible*⁸» ; il présente donc le concept comme suit :

« Le terme d'autofiction devrait être réservé aux textes qui développent, en toute connaissance de cause, la tendance naturelle du récit de soi à se fictionnaliser. Une situation, une relation, un épisode, sont mis en récit, scénarisés, intensifiés et dramatisés par des techniques narratives qui favorisent l'identification du lecteur avec l'auteur-héros-narrateur.⁹ ».

Mis à part son ambiguïté dominante, cette notion générique présenterait donc, selon lui, « *de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience*¹⁰». En reprenant également cette notion, Laurent Jenny insiste sur le fait que « *l'autofiction serait un récit*

¹ *Ibid.*, p. 87.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, Coll. Poétique, 1982, p. 293.

⁶ « L'Autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, septembre, 1996, pp. 369-380.

⁷ *Ibid.*, pp. 35-36.

⁸ Philippe Gasparini, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, Paris, 2004, p. 11.

⁹ Philippe Gasparini, « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », Université de Lausanne, *op. cit.*, consulté le 10/06/2019.

¹⁰ Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, *op. cit.*, p. 311.

*d'apparence autobiographique mais où le pacte autobiographique (...) est faussé par des inexactitudes référentielles*¹ ». Il affirme, d'ailleurs, que cette figuration de soi permet à l'écrivain de puiser « *dans les ressources de sa singularité propre une ressource d'originalité littéraire*² ». Enfin, une conception relative à la postmodernité, qui ouvre une nouvelle vision dans l'histoire du concept, est proposée par Arnaud Schmitt³, qui suppose que « *la fragilité du Je de réalité*⁴ » s'infiltré souvent dans le récit ; il adopte ainsi le terme « *d'autonarration (...) qui ouvre une perspective générique*⁵ » dans le texte, en contestant le « *concept même de réel*⁶ ».

Contrairement à l'autobiographie, qui revendique la véracité des faits, ce concept polysémique semble donc investir la réalité sous tous ses aspects sans jamais pouvoir la contenir : « *Si j'essaie de me remémorer, je m'invente* », atteste Serge Doubrovsky⁷. Notons toutefois que, dans un processus de fictionnalisation constant d'évènements issus du réel, le genre autofictionnel, qualifié de « *monstre hybride*⁸ », s'appuie souvent, selon Philippe Gasparini, « *sur trois points au moins : la fragmentation, le métadiscours, l'altérité*⁹ ».

Afin de mettre en valeur cette modalité d'écriture de soi dans les ouvrages du corpus, nous allons donc nous pencher, sans plus tarder, sur l'identification de la figure auctoriale¹⁰ qui semble marquer, à travers divers personnages-écrivains, une

¹ Laurent Jenny, « Méthodes et problèmes. L'autofiction », Université de Genève, 2003. Disponible sur <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>, consulté le 10/06/2019.

² Laurent Jenny, « Méthodes et problèmes. La figuration de soi ». Disponible sur <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>, consulté le 01/06/2019.

³ Arnaud Schmitt, *Je Réel / Je Fictif. Au-delà d'une Confusion postmoderne*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2010, 203 p.

⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁵ Arnaud Schmitt, « De l'autonarration à la fiction du réel : les mobilités subjectives », Presses universitaires de Lyon, 2010. Disponible sur <http://www.openedition.org/6540>, consulté le 14/8/2021.

⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁷ *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, p. 212.

⁸ Philippe Vilain, *L'Autofiction en théorie*, Chatou, Éditions de la transparence, 2009, p. 13.

⁹ Conférence intitulée « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », *op. cit.*, consulté le 10/06/2019.

¹⁰ Selon Vincent Colonna, « *pour que cette fictionnalisation soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle* ». In, thèse de doctorat de l'E.H.E.S. S, *L'Autofiction, essai sur la fictionnalisation de*

promiscuité intrinsèque avec le sujet-auteur au sein du récit. Salim Bachi confirme, d'ailleurs, cet aspect de son écriture en ces termes : « *On écrit toujours sur soi (...)* *On peut le faire avec une certaine naïveté et cela donne L'inceste [Christine Angot] ou le faire avec un art consommé et cela donne Ulysse de James Joyce*¹ ».

1. La figuration du Moi-écrivain, une affabulation de l'expérience de l'écriture

« L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidée, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte. »

Serge Doubrovsky²

L'évocation d'un Moi-écrivain en littérature concrétise souvent une contiguïté singulière du sujet imaginaire avec une expérience de l'activité de l'écriture, ou encore du métier d'écrivain. Cette collaboration étroite, qui présente le personnage-écrivain comme « *unité de signification*³ », est souvent représentée telle une instance auctoriale ayant pour particularité de renvoyer à un dédoublement spéculaire de l'auteur. Pour ce faire, certains protagonistes du récit se saisissent souvent du rôle de ce sujet-créateur qui dessine habille l'image ou le reflet de l'auteur dans son texte :

« Ils sont [en effet] les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur ou de leurs délégués : personnages "porte-parole", chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs socratiques, personnages d'Impromptus, conteurs et auteurs intervenant (...), personnages de peintres, d'écrivains, de narrateurs, de bavards, d'artistes, etc.⁴ »

Ce procédé narratif, qui propulse un regard critique sur l'œuvre en question, consiste donc à installer un rapprochement tacite entre l'écriture et une situation personnelle, ou encore professionnelle, propre à l'écrivain. Nombreux sont donc les personnages du récit qui représentent des conteurs ou des scribes, à l'image de l'auteur ; citons, entre autres : Hamid Kaïm, (père et fils), Hocine, Mourad, Ali Khan et Bergagna. En

soi en littérature, sous la direction de Gérard Genette, 1989, p. 3, sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>. Consulté le 10/06/2019.

¹ « Entretien avec Salim Bachi », Interview, *op. cit.*, 2006. Consulté le 24/7/2019.

² « *Autobiographie/Vérité/psychanalyse* », *L'Esprit créateur*, *op. cit.*, p. 96.

³ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 125.

⁴ *Ibid.*, pp.122-123.

détenant généralement des carnets ou des journaux intimes, ces derniers semblent donc partager avec l'auteur tant l'amour de l'écriture que de la lecture. Même si aucune référence au nom propre de l'auteur ne s'affiche dans le texte, cette forme de représentation de soi diffuse, tout de même, une présence équivoque et fragmentée du sujet-écrivain qui renforce le pacte autofictionnel.

1.1 L'exemple du personnage-narrateur Hamid Kaïm

Hamid Kaïm est un personnage-narrateur représenté dans les trois ouvrages de notre corpus comme un journaliste qui « *travaillait pour un hebdomadaire*¹ » en publiant souvent des articles. Dans le premier roman, *Le chien d'Ulysse*, ce protagoniste-scripteur apparaît donc tel un féru de l'écriture qui s'applique à dénoncer, à l'instar de l'auteur, « *la torture. (...) le pouvoir en place et les islamistes, avec une vigueur et une violence renouvelée*² ». Face à la censure et aux avertissements récurrents, Hamid Kaïm, qui suivait de très près les bouleversements violents de la ville de Cyrtha, cri donc son désespoir et son amertume : « *Je me perdais. Mon œuvre se consumait. Plus jamais je ne reprendrais la plume. Plus jamais je n'agencerais les mots pour qu'ils creusent le sillon où germe la vie.*³ » atteste-il. Menacé par les terroristes, mais aussi par les détenteurs du pouvoir, il semble, en effet, que « *Ce journaliste à la manque*⁴ », qui marque son arrêt de mort, ne pourra plus échapper aux mains assassines qui le guettent : « *Il se prendra une balle dans le crâne, voilà tout. Ce ne sera pas beau à voir,*⁵ », confirme Smard. La désillusion de Hamid Kaïm, face à un monde décadent, se confirme ainsi au fur et à mesure de la lecture puisqu'en voulant devenir écrivain, il a « *été brisé en quelque sorte*⁶ ». Aussi, la destruction de ses écrits, réduits à des « *ruines laissées au chant du poète*⁷ », témoigne forcément des

¹ *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 249.

² *Ibid.*, p. 137.

³ *Ibid.*, p.132.

⁴ *Ibid.*, p. 234.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 251.

⁷ *Ibid.*, p. 240.

conditions de répressions auxquelles se heurte tout journaliste ou écrivain digne de ce métier :

« Les hommes forcèrent la porte. (...) Des cris surgirent de leurs entrailles. (...) Dans la chambre, un lit d'une place me servait aussi d'écritoire. Ils entrèrent en renversant mes papiers, en bouleversant mes plans d'écriture (...) Ils me donnaient ainsi la preuve de ma culpabilité. Je les avais écrites. Je les avais recouvertes de signes. ¹».

Cette perspective narrative constitue donc l'un des rapprochements obviés, à quelques différences près, entre l'auteur et son personnage. Ayant pratiqué le métier de journaliste, Salim Bachi avait, en effet, entamé sa vocation d'écrivain par la publication d'articles, en peignant l'enfer d'un quotidien menaçant. Accusé de tentative de propagande, depuis l'apparition de son premier roman, la plupart de ses écrits ultérieurs seront souvent censurés² et prohibés. Le récit dévoile, en effet, des accusations, des disparitions, des condamnations récurrentes, en réponse aux orientations politiques et idéologiques de certains personnages souvent talonnée par « *l'obscur police politique*³ ». L'identification de ce personnage-écrivain marque ainsi un pacte autofictionnel qui permet d'insérer des fragments d'expériences relatifs à la vie individuelle de l'auteur, à son environnement et à son activité professionnelle.

Dans le deuxième roman de Bachi, *La Kahéna*, Hamid Kaïm revêt, par ailleurs, l'étoffe d'un conteur qui retrace moult histoires confondues, en empruntant souvent la voix de la narratrice Shéhérazade. Il relate ainsi l'histoire de sa vie, de son père, de son ancêtre Bergagna, mais aussi celle des Bagnards que ce dernier entraîna avec lui au cours de son odyssée en Amazonie : « *Hamid Kaïm me racontait l'histoire de ces trois hommes, qui, après une odyssée dans la jungle, parvenait jusqu'à Rio de Janeiro et embarquaient pour l'Algérie.*⁴ ». Cette référence à des lieux géographiques authentifiés, consiste donc à fictionnaliser certains événements relatifs à l'Algérie et

¹ *Ibid.*, p. 124-125.

² Même si certains livres « *restent introuvables. Tuez-les tous et Le Silence de Mahomet ont été censurés, mais je sais que les Algériens les ont quand même lus* » atteste S. Bachi. In, « Les mille et un mythes de Salim Bachi », publié dans Jeune Afrique, 24/09/2010. Disponible sur, <https://www.jeuneafrique.com/194934/culture/les-mille-et-un-mythes-de-salim-bachi/> consulté le 24/07/2019.

³ *Le chien d'Ulysse, op. cit.*, p.77.

⁴ *La Kahéna, op. cit.*, p. 98.

à sa longue Histoire, en dévoilant l'attachement inaltérable de l'auteur à son pays. Tout comme l'écrivain, dont les sources d'inspiration sont multiples et diversifiées, le personnage-conteur puise ses informations à partir de son vécu, de ses différentes lectures, mais aussi des révélations issues des documents retrouvés dans la villa :

« [Il] se servait abondamment dans les bibliothèques qu'il comparait pourtant à des cimetières. Il ne vivait que pour les livres et éprouvait les mêmes sentiments que les personnages de ses romans préférés. Cela était d'autant plus ennuyeux qu'il était lui-même un personnage tragiquement romanesque¹ ».

En consignait ses émotions, ses déceptions et ses souvenirs les plus confidentiels, le narrateur Hamid renvoie ainsi à l'image d'un sujet-écrivain, mais aussi à celle d'un conteur et d'un lecteur averti. Cette figure auctoriale, qui révèle la présence indéniable de l'auteur dans son texte, se distingue également à travers la mise en scène du père de Hamid et de son ancêtre Bergagna. À l'instar de son fils, le père tenait donc un journal personnel où il notait ses impressions, ses « *confessions intimes*² » et certains événements houleux qui ont traversés sa vie. Ce précieux manuscrit, « *qui disparut mystérieusement avec son maître*³ », se pose ainsi comme le prototype du livre qui, en prenant corps, mêle souvent « *l'écheveau des lignées*⁴ » et des époques. Cette figure du sujet autofictionnel se mire, du reste, via le personnage Bergagna qui s'impose dans le récit par le biais de ses carnets de voyage. Ces derniers relatent habilement, en effet, ses mémoires qui concernent, essentiellement, son enfance, son voyage au Brésil, son retour à Cyrtha, mais également plusieurs mystères à propos de la période coloniale. Le lecteur apprend ainsi « *sous la plume de Louis Bergagna*⁵ », les circonstances d'un expansionnisme violent et sanglant qui a bouleversé le pays. Propriétaires des documents retrouvés dans la villa, ces différents protagonistes collaborent donc, parfaitement, à la création du récit en glissant une représentation tacite du moi-écrivain. Ils inscrivent, en effet, la quasi-totalité des histoires du roman en dessinant une autofiction spéculaire qui repose, principalement, sur le miroitement de l'auteur en action, mais aussi celle du livre en gestation.

¹ *Ibid.*, p. 282.

² *Ibid.*, p.15.

³ *ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.108.

⁵ *Ibid.*, p. 161.

Dans *Les douze contes de minuit*, un nombre important de personnages-narrateurs concrétisent, par ailleurs, des représentations de l'auteur qui a été confronté à moult expériences et adversités. Afin de garantir le travail de l'écriture, l'exemple de la nouvelle intitulée « *Icare et le minotaure* » présente donc le personnage de « *Hamid Kaïm écrivain*¹ » comme un être angoissé par l'éventualité d'être exécuté ou séquestré. Confronté à ses détracteurs, qui lui reprochaient ses écrits politiques, le narrateur dévoile ainsi ses appréhensions quant à son éventuel assassinat : « *Mon meurtre ne sera pas élucidé. Qu'importe ! On l'imputera à la horde barbare qui égorge, éventre, dépèce, dans une sorte d'ultime furie, tout ce qui pense et respire*² », déclare-t-il. Cette citation révèle, en effet, un aspect concret de la vie de l'auteur qui, suite à ses opinions et ses prises de position, prend conscience des dangers auxquels il est confronté. En évoquant ainsi le parangon de l'individu insoumis qui, par sa plume, voudrait « *se décharger du poids de sa vie ?* » en s'adressant à la postérité, Hamid Kaïm est ainsi doté de toutes les caractéristiques d'un écrivain endurci et éprit de son métier.

1.2 L'exemple du personnage-narrateur Hocine

Narrateur et personnage principal dans *Le Chien d'Ulysse*, l'étudiant Hocine s'adonne ainsi à l'exercice de l'écriture, à l'image des autres protagonistes, en tenant un journal intime qui l'accompagnait durant tout son périple dans Cyrtha. Il s'adonne, en effet, à la transcription de tous les événements du vingt-neuf Juin 1992, qui marquaient « *la date exacte de l'assassinat de Mohamed Boudiaf*³ ». Gagné par l'inquiétude, face à « *ce pays affolé*⁴ », ce personnage-écrivain consigne donc ses appréhensions afin que cette journée « *ne se délite pas comme les ombres du soir*⁵ », déclare-t-il. En donnant libre cours à des questionnements multiples, il inscrit ainsi son amertume et son rejet face à la « *violence terroriste*⁶ », qui dessine l'image d'un

¹ *Les douze contes de minuit. op.cit.*, p.153.

² *Ibid.*

³ *Le chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 49.

⁴ *Ibid.*, p.138.

⁵ *Ibid.*, p.239.

⁶ *Ibid.*, p. 49.

« *pays rongé par les scandales*¹ ». Stimulé par des événements tumultueux, ce personnage singulier, qui soupçonnait sa mort prochaine, inscrit donc les événements de sa vie quotidienne, mais aussi celle de ses compatriotes, de ses amis et de son pays à l'agonie : « *J'inscrivais tout cela : les nomades, le désert, la nuit, le ciel. Émeraudes. Pierreries. Sur un trottoir de Cyrtha l'endormie*² », atteste-il. Il reconnaît, néanmoins, vers la fin de son récit, le subterfuge et l'artifice de ses dires qui n'étaient que la création de son imagination qui tentaient d'entretenir une mémoire défaillante : « *J'avais tout inventé. Menti, du premier au dernier mot. (...) On ne me chassait pas de chez moi. Je n'errais pas dans Cyrtha à l'agonie.*³ ». En préférant l'usage de la parole à la sauvagerie humaine, Hocine se livre donc à l'exercice de l'écriture au gré de son inspiration, afin de ne pas être « *soustrait au temps*⁴ », à l'histoire et au monde. L'installation de cette figure auctoriale permet ainsi au récit d'ordonner une configuration autofictionnelle remarquable, qui divulgue une atomisation constante et signifiante du récit.

1.3L'exemple du personnage Mourad

Mourad le poète est souvent décrit, dans *Le chien d'Ulysse*, comme un « *écrivain de son état*⁵ » qui entreprend un « *travail de scribe*⁶ » en rétablissant, par bribes dispersées, toute l'histoire du roman. Salim Bachi confirme, d'ailleurs, l'existence d'une relation effective entre lui et son personnage : « *Mourad c'est moi, n'en déplaise toujours à Genette.*⁷ » explique-t-il. Nommé le « *baudelairien* », ce personnage-écrivain, est donc représenté comme le versificateur et le prosateur de Cyrtha, à l'image de l'auteur⁸ du récit. Ce dernier s'est, en effet, livré très tôt dans sa

¹ *Ibid.*, p. 172.

² *Ibid.*, p. 240.

³ *Ibid.*, p. 255.

⁴ *Ibid.*, p. 172.

⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁶ *Ibid.*, p. 251.

⁷ « Entretien avec Salim Bachi », Interview publié 16/12/2006, *op. cit.*, consulté le 24/7/2019.

⁸ Salim Bachi est considéré comme « *le sublime poète de Cyrtha, nom bien prédestiné pour une ville féérique, (...) cette ville qui est sans doute le moteur de son riche univers romanesque.* » In, Alain Mabanckou, « Portraits d'écrivains. Dix questions à Salim Bachi », 21/Juin/2006. Disponible sur <http://www.congopage.com/Portraits-d-ecrivains-6-Dix>, consulté le 05/07/2019.

jeunesse à l'écriture littéraire en s'adonnant, particulièrement, à la poésie : « *Je composais de la poésie. (...) Et, quand l'envie m'en prenait, je notais des vers que je pensais immortels.*¹», affirme l'auteur. Mourad, qui était « *une hérésie dans ce magnifique coin de terre*²», écrivait donc des poèmes, des articles et tenait, parallèlement, un journal intime qui relatait, entre autres, toute l'histoire de Hocine : « *Il tenait dans sa main un cahier d'écolier vert. (...) Il se mit à y reporter l'histoire du fou et l'histoire du flic. Celle du commandant de la redoutable police secrète ne l'intéressait pas. C'est trop commun me dit-il.*³». Il ne manque pas de consigner, d'ailleurs, certains événements poignants qui rongent leurs vies d'étudiants au sein de l'univers agité de Cyrtha : « *Il entreprit la rédaction du Livre des stations, un roman sur nos vies d'étudiants à Cyrtha, il m'autorisa à en lire des fragments, qui me caricaturaient à outrance.*⁴», témoigne Hocine. C'est dans une tentative incessante de saisir le mystère et le désordre du monde que ce scripteur, qui avait enfin terminé son projet d'écriture, concrétise ainsi le prototype de l'auteur du livre par excellence.

Dans *La Kahéna*, Mourad est décrit furtivement, de manière à désorienter le lecteur : « *Il s'appelait Rachid ou Mourad. C'était de toute façon un nom d'emprunt. Le sien, le véritable, n'existait pas*⁵», atteste le narrateur. Image concrète de l'écrivain engagé, Mourad avait donc contacté Hamid en espérant trouver des réponses à ses questionnements concernant les émeutes d'octobre 1988, qui s'inscrivaient désormais « *dans la lignée de cette violence obscure, réfléchie depuis des millénaires sur les miroirs de la haine*⁶». Ce personnage révolté, qui tente de réécrire l'Histoire, se pose donc comme un témoin endurci de cette période sanglante qui a connu « *Une révolte sans but* », avoue-t-il. À l'image de son personnage, l'auteur reconnaît, d'ailleurs, avoir perdu tout espoir en un meilleur avenir, dans un pays qui se dresse tel un «

¹ Salim Bachi, Roman/Nouvelle, Les écrivains/adhérents. Disponible sur <http://www.m-e-l.fr/salim-bachi.ec,435>, consulté le, 19/07/2019.

² *Le chien d'Ulysse, op. cit.*, p.15.

³ *Ibid.* p. 247.

⁴ *Ibid.*, p. 224.

⁵ *La Kahéna, op. cit.*, p. 240

⁶ *Ibid.*, p. 278.

*lupanar tenu par des maquereaux galonnés*¹». Moutl indices marquent ainsi une parfaite représentation subjective du sujet-écrivain en révélant, de ce fait, différents aspects du pacte autofictionnel dans le texte.

Dans *Les douze contes de minuit*, Mourad est décrit, par ailleurs, comme « *un jeune scribouillard réfractaire de toute forme politique*²» qui possède en son actif plusieurs écrits et articles. Ce double fictionnel de l'auteur, s'est ainsi « *chargé de tout concevoir. De A jusqu'à Z*³», afin de retranscrire l'indispensable. Notons que, à l'instar Mourad chez qui « *les mots partaient comme des balles, et blessaient*⁴», Salim Bachi avait, en effet, publié à ses débuts plusieurs nouvelles, dont *Le vent brûle*⁵, que l'on retrouve d'ailleurs dans son recueil.

1.4 L'exemple du personnage Ali Khan

Ami très proche de Hamid Kaïm, Ali Khan est l'un des personnages qui assume le rôle de scripteur et de « *Professeur de littérature comparée*⁶» à l'université de Cyrtha. Il est, en effet, décrit comme un producteur de plusieurs articles à propos de « *la violence terroriste et de la répression qui s'ensuivait généralement*⁷» dans cette cité miséreuse. Il tenait également un journal intime où il consignait souvent son quotidien et ses souvenirs, « *alors qu'il était un tout jeune homme*⁸». Représenté comme un pédagogue, mais aussi comme un « *directeur de conscience* », il s'acharne donc à dénoncer les revirements de la société en dévoilant certaines expériences, tant

¹ Salim Bachi : « Je ne crois plus en l'Algérie », Publié le [25 janvier 2001](https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20010125.BIB2646/salim-bachi-je-ne-crois-plus-en-l-039-algerie.html). Disponible sur <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20010125.BIB2646/salim-bachi-je-ne-crois-plus-en-l-039-algerie.html>, consulté le 22/8/2021.

² *Les douze contes de minuit*, op. cit., p. 80.

³ *Ibid.*, p. 80.

⁴ *Le chien d'Ulysse*, op. cit., p. 224.

⁵ La nouvelle *Le vent brûle* est en fait le premier récit de Bachi à être publié, en Janvier 1995, dans *Le Monde diplomatique* (Prix du Monde Diplomatique). Notons qu'il avait écrit, entre autres, dans Algérie Littérature/Action, la nouvelle intitulée, *Le naufrage* en 1996 ; *Fort Lotfi* en 2002, dans Harfang et enfin, *Le cousin* dans la revue Europe en 2003.

⁶ *Le Chien D'Ulysse*, op. cit., 35. Notons que Salim Bachi a également exercé le métier de Professeur des universités avant de choisir l'écriture littéraire ; il confirme, d'ailleurs, cet aspect de sa vie en ces termes : « (...) *les études de lettres ont ceci d'avantageux qu'elles donnent le temps d'écrire des livres* » In, Le journal *Liberté*, « L'écrivain Salim Bachi, La censure inexplicquée ». Disponible sur <https://www.liberte-algerie.com/actualite/la-censure-inexpliquee-8074>, consulté le 28/07/2019.

⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁸ *Ibid.*, p. 53.

collectives qu'individuelles ; « *c'est un peu mon histoire aussi*¹ », affirme Bachi. Le récit insère donc souvent des fragments textuels autofictionnels qui contaminent fortement, par le biais d'une fictionnalisation de soi, l'économie du texte.

Par ailleurs, dans *La Kahina*, Ali Khan représente tant la figure de l'écrivain que celle du lecteur ; ce dernier parcourt en effet, dans une recherche inlassable de vérités enfouies, les documents retrouvés dans la villa de Bergagna. Il prenait ainsi un malin plaisir à se perdre dans ses lectures et à « *renouer les fils*² » des histoires enchevêtrées, à la recherche d'un univers « *de compensation, qui par sa force contrebalancerait le réel où il se sentait englué*³ ». Cet acharnement intellectuel marque donc « *la volonté implicite ou explicite de laisser une trace, de témoigner (...) contre l'oubli*⁴ » et l'absence. Perdu dans la maison du colon où le passé se heurte au présent, ce personnage-lecteur, qui entretenait tant son imaginaire que celui du lecteur, menait donc « *un combat contre le dragon de l'amnésie*⁵ » afin de préserver « *une part de notre histoire*⁶ » déclare-t-il. Il contracte inévitablement, de la sorte, le rôle du sujet-créateur en marquant également une interaction constante avec le lecteur fictif du récit, où les repères entre fiction et réalité sont indéterminés et vaporeux.

En somme, la présence de ces différents personnage-écrivains, Hamid Kaïm et son père, mais aussi ses amis Hocine, Mourad, Ali et Bergagna dessinent, inévitablement, une image réflexive de l'auteur en marquant la présence d'un pacte autofictionnel qui ruine la linéarité et la cohérence sémantique dans le texte. Tels des miroirs infailibles « *où se refléteraient les étapes de sa vie*⁷ », ces derniers détiennent, en effet, « *un destin similaire*⁸ » à celui de leur créateur. En incarnant, peu ou prou, des prototypes d'un écrivain fasciné par l'écriture, ils symbolisent donc une projection manifeste de l'image de l'auteur, mais aussi celle du lecteur. Des variations du pacte

¹ « Les mille et un mythes de Salim Bachi », *op. cit.*, consulté le 17/05/2019.

² *La Kahéna*, *op. cit.*, p. 115.

³ *Ibid.*, p. 125.

⁴ *Ibid.*, p. 142.

⁵ *Ibid.*, p. 114.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁸ *Ibid.*, p. 125.

autofictionnel se dévoilent ainsi, par le biais de moult expériences fictionnalisées, en semant le trouble et le désordre au sein du récit romanesque.

2. La confrontation avec la mort et le deuil, pour une configuration intime de soi

Un nombre important d'éléments fondamentaux relatifs à la vie intime de l'auteur sont donc souvent mis en scène dans les récits de notre corpus, en tentant d'inscrire une forme d'authenticité des faits relatés. En effet, l'irruption constante d'évènements singuliers que ce dernier a pu vivre, approcher ou encore intercepter installe clairement le motif troublant de la mort¹ ou de la perte comme une caractéristique fondamentale, étroitement liée au texte. En effet, profondément marqué par certains incidents éprouvants durant sa jeunesse, l'auteur ne peut que propulser, consciemment ou non, ce thème récurrent en composant forcément avec le pacte autofictionnel. Parmi les événements, qui signent donc une fictionnalisation imposante de soi, nous retrouvons, entre autres : la mort du protagoniste principal Hocine dans *Le chien d'Ulysse*, qui rappelle celle de la perte tragique d'un ami d'enfance de l'écrivain, également nommé Hocine ; la perte de la sœur d'Ali Khan, Hayat, qui rappelle sciemment la disparition tragique de la petite sœur² de S. Bachi, à un âge précoce ; enfin, le meurtre du président Boudiaf, abattu par des balles terroristes et qui marque, en effet, une étape cruciale dans sa vie, mais aussi dans celle de tous les algériens. Il apparaît donc que la récurrence de l'image de la mort dans le champ sémantique du texte, constitue le thème dominant, voire obsédant qui ouvre le champ à une dimension autofictionnelle, dans les récits du corpus.

2.1 Le cas d'un ami de jeunesse

Dans *Le chien d'Ulysse*, la mort du personnage principale Hocine, à la fin du récit, rappelle instinctivement au lecteur la perte poignante d'un ami d'enfance, nommé également Hocine *Ammari*. Ce dernier avait, en effet, trouvé son trépas suite

¹ L'auteur aborde souvent ce caractère autobiographique que l'on retrouve, de façon explicite, dans ses deux récits : *Autoportrait avec Grenade et Dieu, Allah, moi et les autres*. Signalons également que ce thème itératif a fait l'objet d'une esquisse de recherche chez S. Bachi, sous le titre « *la souffrance et la mort* » chez Malraux.

² *Le chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 55-60.

à une longue maladie, qui ne l'avait point épargné, en laissant chez l'auteur une blessure indélébile, à tel point qu'il en fait le personnage principal de son roman. D'ailleurs, l'épigraphe du roman *Dieu, Allah, moi et les autres*, qui se présente de la sorte : « À la mémoire de mon ami Hocine Ammari¹ », confirme précisément cette promiscuité autofictionnelle, qui tente d'enraciner le deuil par l'écriture :

« Mort et vie, d'emblée intimement mêlées (...) dont le déclic fut pour Salim Bachi le décès de son ami Hocine Ammari qui emporta avec lui tout un pan de lui-même : celui de sa jeunesse étudiante au cœur des années noires, de ce "féroce appétit de vivre et d'échapper à la guerre", que retraçait déjà son premier roman² ».

Jeune étudiant universitaire, Hocine représente ainsi le paragon d'une tranche de la population qui est vouée à au désespoir et dont les rêves sont, désormais, bafoués et violés. C'est donc à travers l'histoire fictionnalisée de ce dernier qu'il dessine, en effet, l'image d'un univers tourmenté et déclinant en renvoyant souvent aux tensions, aux hostilités et aux égarements de toute une époque emplie « *de nos plaintes, de nos sanglots* », déclare le narrateur. Toutefois, même si les conditions du décès de son ami d'enfance ne coïncident nullement avec le lynchage de son personnage fictionnel, il n'en demeure pas moins que le recours au prénom de ce dernier constitue une preuve irréfutable de sa peine, qui précède un deuil profond : « *C'était l'Algérie de ma jeunesse qu'il emportait dans la tombe*.³ », confirme-t-il.

« Ma jeunesse s'est achevée quand Hocine s'est éteint en octobre 2014. Mais *Le Chien d'Ulysse*, pour la raison simple que tout y est vrai ou presque – la fiction c'est ce presque, demeure à mon sens la meilleure illustration de notre jeunesse en Algérie pendant la guerre civile.⁴ »

Cette perte douloureuse, fut donc un épisode difficile qui le confronta à une dure réalité : « *Rien n'a de sens, pas même l'absence*.⁵ » avoue-t-il. Le chagrin et l'amertume se distinguent donc dans le texte en révélant ses regrets, ses angoisses, mais aussi l'attachement et l'amour qu'il vouait au siens. En dispersant des bribes de mémoires fictionnalisées, le texte marque ainsi, par intermittence, la présence fictive

¹ Salim Bachi, *Dieu, Allah, moi et les autres*, op. cit., p. 7.

² L'Or des livres, « *Dieu, Allah, moi et les autres* » de Salim Bachi, article de Emmanuelle Caminade, 20 février 2017. Disponible sur, <http://l-or-des-livres-blog-de-critique-litteraire.over-blog.com/2017/01/dieu-allah-moi-et-les-autres-de-salim-bachi.html>, consulté le 18/05/2019.

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ *Dieu, Allah, moi et les autres*, op. cit., p.89.

⁵ *Le chien d'Ulysse*, op. cit., p. 211.

de la figure de l'auteur au sein d'un univers éminemment romanesque ; un « lieu où se façonne l'image du Moi et où règnent en maîtresses les images (...) qui se révèlent d'emblée comme simulacres de la réalité¹ ».

2.2 Le cas de la petite sœur

L'épreuve tragique de la mort est une expérience fatale de l'existence à laquelle l'auteur a été également confronté au sein même de sa famille. En effet, c'est à travers la disparition « *de sa petite sœur*² », alors qu'elle venait juste d'éclorre à la vie, que son enfance fut définitivement bouleversée : « *Je pense à ma sœur dont j'ai finalement décrit la mort dans Le Chien d'Ulysse. La sœur d'Ali Khan, mon frère en imagination*³ », confirme l'auteur. La représentation de cet incident autobiographique qui décrit la perte regrettable d'une âme innocente, constitue ainsi un motif itératif dans tous les textes du corpus. Il est, en effet, essentiellement représenté par les circonstances insoutenables de la mort de Hayat, la sœur d'Ali Khan, qui décède également à l'âge de six ans : « *Lorsqu'il eut quinze ans, la sœur de Khan mourait, il entamait Ulysse et regardait, par-delà son épaule, Dublin vivre et mourir*⁴ ».

C'est, en effet, dans le journal d'Ali Khan que le lecteur découvre cet épisode fictionnalisé de la vie de l'auteur ainsi que les séquelles douloureuse qu'il engendre sur le narrateur : « *Ma petite sœur ne geint même plus. (...) Elle se contracte. Elle explose en un cri qui nous déchire les tympanes*⁵ », témoigne-t-il. La récupération de cet événement, qui fait émerger de « *vagues représentations qui n'eussent eu que peu de liens avec le réel*⁶ », découvre ainsi l'amertume d'une confrontation pénible avec la perte d'un être cher. Cependant, le décalage temporel délibéré de cet incident, renvoyé à l'année 1971 au lieu de 1979, révèle donc un pacte autofictionnel inhérente au récit qui tente d'écartier toute forme de représentation autobiographique : « *Février 1971. Hayet respire difficilement. (...) je vois ma sœur se battre pour un morceau*

¹ Jean Bellemin-Noël, *La psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Nathan, 1996, p. 35.

² L'Or des livres, « *Dieu, Allah, moi et les autres* » de Salim Bachi, *op. cit.*, consulté le 18/05/2019.

³ *Autoportrait avec Grenade*, *op. cit.*, p. 61.

⁴ *Le chien d'Ulysse*, *op. cit.*, p. 103.

⁵ *Ibid.*, pp. 59-60.

⁶ *La Kahéna*, *op. cit.*, p. 107.

*d'air. (...) C'est comme la mer, le flux et le reflux d'une âme*¹», confie le narrateur. La volonté d'immortalisation de cet aspect de sa vie se confirme nettement, d'ailleurs, à travers la restitution explicite de certains éléments dans son récit *Dieu, Allah, moi et les autres* ; un livre considéré autobiographique par excellence : « *Ma petite sœur meurt en 1979. Elle avait six ans. J'avais neuf ans. Quel choc pour moi de la voir transportée dans une voiture, rigide, enveloppée d'une serviette*²». En masquant l'authenticité des événements, l'auteur désoriente ainsi le lecteur qui ne distingue plus entre le réel et l'imaginaire, le factuel et le fictionnel : « *Pour moi, l'écriture est de l'ordre de l'enfance. C'est une manière de faire vivre l'idée de ce qu'on a gardé de cette période*³ », atteste l'auteur.

2.3 Le cas du Président Boudiaf

Le motif imposant de la mort se distingue ainsi à travers la dispersion de divers fragments textuels dans le premier roman, où le récit décrit savamment l'assassinat du président Boudiaf en 1992 à Annaba. Le lynchage de ce héros national, emblème de la révolution de novembre 1954, se pose donc comme une séquence narrative qui installe un effet de désenchantement considérable dans le récit : « *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*⁴». Des bribes éparées de cet épisode de l'histoire constituent donc une combinaison narrative qui installe un rythme d'éternel retour de ce motif bouleversant du récit, en faisant saillir également celui de la haine et de la trahison. En effet, la mise en scène de l'assassinat de ce personnage romanesque, qui découvre un fait authentique, rappelle explicitement les conditions de l'éclatement de la guerre civile durant les années quatre-vingt-dix :

« Fait étrange, tous les proches du président Boudiaf, journalistes, écrivains, sociologues, hommes politiques, disparurent pendant les quatre années suivantes. Assassinés pour la plupart, morts dans des circonstances douteuses pour certains. Les gouvernements successifs imputèrent ces meurtres au terroriste.⁵»

¹ *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 58-60.

² *Dieu, Allah, moi et les autres, op. cit.* p. 28.

³ « Les mille et un mythes de Salim Bachi », *op. cit.*, consulté le 17/05/2019.

⁴ *Ibid.*, p.138.

⁵ *Ibid.* p.137.

La représentation de ce personnage référentiel, profondément ancré dans la mémoire collective, renvoie donc à des événements historiques fictionnalisés en révélant que « *Tout récit historique a des "effets de fiction", malgré son attachement aux traces objectives*¹ ». La réitération constante de ce motif obsessionnel, dans les deux autres ouvrages du corpus, s'impose également telle une dominante essentielle de la quotidienneté des personnages de la ville de Cyrtha. Moutlt indices découvrent, d'ailleurs, la présence de ce thème imposant dans *La Kahéna* en levant le voile sur un monde dépourvu de compassion, qui ne renvoyait désormais « *à aucune description, à aucun contenu*² ». Dans une représentation remarquable de la perte et le deuil, des images de persécutions, de lapidations et de tortures renvoient ainsi à des faits authentiques qui pourraient, éventuellement, convoquer l'assassinat du président. Cependant, face à la fatalité amère de l'existence, le recours à l'écriture peut apaiser « *nos angoisses, nos peurs ou nos espoirs*³ » suppose le narrateur. Dans un foisonnement d'images fortes qui perturbent la perspective générique du texte, ce motif itératif se révèle également dans *Les douze contes de minuit*, en renvoyant tacitement à cette configuration intimiste du récit. C'est ainsi que le journaliste Hamid Kaïm, obsédé par la menace d'une mort imminente, confirme la certitude de son exécution prochaine, à l'instar du président Boudiaf : « *Ma mort sera noyée dans la violence et le tumulte (...) Un intellectuel est mort, "sauvagement assassiné", titreront les journaux demain. J'en sais quelque chose*⁴ ». Destiné à un mal-être profond, l'auteur se livre ainsi à une exploration de soi, à travers un regard critique sur un quotidien menaçant, en permettant au récit de projeter « *l'expérience existentielle d'un sujet, dans sa relation avec lui-même comme dans son rapport aux autres*⁵ ».

La projection d'un moi subjectif itératif, qui dévoile une expérience douloureuse face à la mort et au deuil, marque donc des jonctions étroites entre l'auteur empirique et son texte, entre lui et son lecteur, et ce, dans tout le corpus. Le récit évolue ainsi, progressivement, en permettant à tout ce qui est narré d'entrer « *dans la perspective*

¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, « *Le Temps raconté* », tome 3, Seuil, 1985, p. 266.

² *La Kahéna*, *op. cit.*, p. 105.

³ *Ibid.*

⁴ *Les douze contes de minuit. op.cit.* p.153.

⁵ Bernard Muralis, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence Africaine, 1993, p. 168.

de l'auteur¹», sans pour autant déceler une quelconque référence autobiographique. En posant souvent des questionnements existentiels, il combine et propage ainsi des révélations implicites et approximatives, puisque « *Le sens d'une vie n'existe nulle part, (...) Il n'est pas à découvrir, mais à inventer, non de toutes pièces mais de toutes traces²* ». Le recours à ce procédé narratif se pose donc comme une volonté intense de l'écrivain de recréer « *des expériences vécues³* » en brouillant les frontières entre l'imaginaire et le vécu. En ce sens, l'écriture affiche son impuissante « *à rendre compte d'une vie intérieure qui serait d'ordre essentiellement continu et qualitatif⁴* », affirme Laurent Jenny. A ce titre, le pacte autofictionnel, qui se manifeste comme l'un des traits essentiels du désordre et du fragmentaire dans les textes du corpus, affiche donc souvent une configuration spéculaire du récit en confondant « *songes et désirs d'écrivain⁵* », au sens de F. S-Anastopoulos :

« Le sujet, en plus d'être virtuel, se fait textuel. Il est à l'image du genre qui l'expose : monstrueux et hybride. Il n'est jamais un, il dit la pluralité de ce qui est en nous, il multiplie les strates, se dévoile dans l'écriture et s'annihile dans la forme fragmentée qu'elle prend. L'autofiction, plus qu'un nouveau genre littéraire, est en fait le moyen qu'a trouvé le sujet pour se mettre lui-même en question, pour refuser l'idée d'une vérité univoque et revendiquer sa fracture⁶ ».

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du Roman*, op. cit., p.135.

² Serge Doubrovsky, « *Autobiographie/Vérité/psychanalyse* », *L'Esprit créateur*, op ; cit., p. 96.

³ Serge Doubrovsky « Les points sur les "i" », dans Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, Bruxelles, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au cœur des textes », 2007, p. 64.

⁴ Laurent Jenny, « Méthodes et problèmes. L'autofiction », op. cit., consulté le 01/06/2019.

⁵ *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, op. cit., p. 279.

⁶ Arnaud Genon, « Note sur l'autofiction et la question du sujet — Ecritures & Critiques — », janvier 2007. Disponible sur https://www.larevuedesressources.org/IMG/article_PDF/article_686.pdf, consulté le, 8/6/2019.

Conclusion du premier chapitre

L'analyse du présent chapitre consistait à considérer certaines modalités d'émergence du pacte autofictionnel qui marquent, dans la trilogie de Salim Bachi, une forte subjectivité du sujet-narrateur en tissant, de la sorte, une corrélation étroite entre l'auteur et son texte. Cette mise en œuvre d'un moi fictionnalisé, qui tente souvent de restituer des fragments d'expériences relatifs à la vie personnelle et professionnelle de l'écrivain, permet, en effet, d'installer une confrontation constante entre le réel et la fiction au sein du récit. L'examen de certains personnages-narrateurs-scripteurs a donc permis de considérer, dans un premier lieu, le tâtonnement constant d'une figure auctoriale dans son texte, qui permet à l'auteur de se recréer et de se réinventer indéfiniment. Cette projection spéculaire du sujet-auteur arbore donc une relation étroite entre l'exercice de l'écriture et le métier d'écrivain en renforçant un dualisme intelligible entre deux orientations narratives paradoxales. Outre la référence à la figure de l'écrivain, nous avons abordé, par ailleurs, les différentes représentations du pacte autofictionnel qui révèlent, en ayant recours à certaines expériences douloureuses, l'image d'un moi implicite face à la fatalité du destin. Mout orientations fictionnelles ordonnent ainsi une confrontation obvie du sujet-narrateur avec des évènements funestes, issus du propre vécu de l'auteur. En se projetant indéfiniment dans son texte, ce dernier propulse ainsi un regard critique sur lui-même et sur la complexité du monde qui l'entoure en nourrissant, de ce fait, l'illusion référentielle du récit.

Lieu de compensation, d'interrogation et de délivrance, le pacte autofictionnel s'attelle donc à rendre compte de la relation existante entre l'écriture et son producteur, entre l'auteur et son lecteur, entre le réel et le fictionnel en faisant éclater les frontières narratives et génériques du texte. Cette forme générique ne se pose plus, dès lors, comme un procédé élémentaire qui prône une subjectivité arbitraire, mais comme une manière plurielle et diversifiée d'être et de percevoir le monde à travers soi, en cultivant le doute et l'ambiguïté chez le lecteur.

SECOND CHAPITRE

L'INTERTEXTUALITE AU FONDEMENT DE L'HYBRIDATION GENERIQUE

« (...) la littérature contemporaine use du genre comme d'un terrain de jeu et de recherche ; elle dialogue avec la normativité générique, imite et parodie les différents types de discours, mélange les genres sans distinguer les trivialités. Ce retour au genre ouvre une ère d'intertextualité générique où foisonnent les hybrides littéraires et où le genre agit tel un registre de matériaux. »

François Harvey¹

« Presque toutes les œuvres sont faites avec des éclairs d'imitation, avec des frissons appris et des extases pillées. »

Emil Cioran²

Introduction

Outre les interférences génériques à caractère autofictionnel, l'écriture bachilienne semble présenter, également, des dispositions intertextuelles qui instaurent un dialogisme constant avec le patrimoine littéraire universel³. Hybride et polymorphe, le récit se dresse ainsi comme une mosaïque de textes et de genres disparates en dévoilant une intertextualité singulière qui se pose, rappelons-le, comme « *une pratique d'imitation ou de transformation des normes génériques*⁴ ». À cet égard, les références aux récits historiques, mythiques, poétiques, ou encore aux productions dramatiques et artistiques semblent donc générer un agencement textuel atypique qui tend vers le composite, l'hétérogène et le fragmentaire. Dans notre

¹ Alain Robbe-Grillet : *le nouveau roman composite. Intergénéricité et intermédialité*, op. cit., p. 21.

² *Syllogismes de l'amertume*, p. 8. Disponible sur <http://www.rodoni.ch/cioran/8338994-Cioran-Syllogismes-de-lamertume.pdf>, consulté le 13/04/2020.

³ En réponse à la question : « *Quel est ton univers de lecture ? Quels auteurs t'accompagnent dans ton imaginaire ?* », Salim Bachi affirme que ce sont « *Joyce, Faulkner, Flaubert, Conrad, Yacine...etc.* ». In, « *Portraits d'écrivains. Dix questions à Salim Bachi* », op. cit., consulté le 03/07/2019.

⁴ François Harvey, *Alain Robbe-Grillet : Le nouveau roman composite. Intergénéricité et intermédialité*, op. cit., p. 33.

corpus, ce procédé littéraire se distingue d'emblée, en effet, dès le paratexte¹ où se propage, au niveau des trois grands titres, un réseau complexe de références et de significations. En contaminant l'ensemble du récit narratif, chaque titre se manifeste ainsi comme un artefact, un « *objet artificiel*,² » par lequel « *le livre s'ouvre*³ » et oriente le lecteur dans son processus interprétatif⁴. Ce chapitre consiste donc à examiner la notion d'intertextualité qui tend à bouleverser les codes génériques, par le biais d'une dimension parodique⁵ ou caricaturale des genres littéraires. En partant de l'appareil titrologique⁶ des ouvrages. L'analyse n'écartera nullement, d'ailleurs, les jonctions étroites que les titres entretiennent avec leurs *co-textes*⁷, puisque « *Toute œuvre littéraire peut être considérée comme formée de deux textes associés : le corps (essai, roman, drame, sonnet) et son titre, pôles entre lesquels circule une électricité de sens*⁸ ». Nous nous demandons, dès lors, dans quelle mesure les titres de la trilogie de Bachi travaillent-ils la notion d'intertextualité au détriment de la conformité générique et de l'enchaînement linéaire du récit ? Afin de répondre à nos questionnements, nous tenterons ainsi de démontrer que le recours à ce procédé littéraire alimente fortement le métissage et l'hybridité, par le biais d'une pratique d'imitation ou de transformation des normes génériques, en faisant valoir une esthétique du fragmentaire.

¹Le paratexte, tel que formalisé par Gérard Genette, récupère l'ensemble des éléments périphériques entourant le texte (titre, sous-titre, intertitres, exergues, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, épigraphes, illustrations, etc.) Il est ainsi « *ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus particulièrement au public* », In, *Seuil*, op. cit., pp. 07-08.

² Leo Huib Hoek, *La marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Ed. Mouton, Paris, 1981, p. 21. Cité par Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 60.

³ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, La Haye, Mouton, 1973, p. 173.

⁴ Les titres signent, en effet, un contrat de lecture au seuil de tout œuvre, au sens de Gerard Genette ; autrement, « *comment lirions-nous l'Ulysse de Joyce s'il ne s'intitulait pas Ulysse ?* ». In, *Seuils*, op. cit., p. 08.

⁵ Le terme parodie est souvent utilisé « *pour faire référence à ces ironies qui font appel à l'intertextualité (...) un procédé dynamique qui, loin de réduire la portée d'un texte, enrichit l'interprétation* ». In, Pierre Schonentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Le Seuil, coll. « Essais », 2001, pp. 238-239.

⁶ La titrologie est l'étude du titre dans sa dimension syntaxique, sa signification profonde et ses ouvertures sur le récit. C'est Leo H. Hoek, selon G. Genette, qui est l'un des fondateurs « *de la titrologie moderne* » ; il expose, néanmoins, toute une bibliographie de critiques qui se sont appliqués à l'étude de cette discipline dans son ouvrage, *Seuils*, op. cit., p. 59.

⁷ Le co-texte est « *l'équivalent du texte dépourvu de son titre* ». In, Leo H. Hoek, *La Marque du titre : Dispositif sémiotique d'une pratique textuelle*, op. cit. p. 18.

⁸ Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*, Flammarion, « Champs » / Skira, « Les sentiers de la création », 1980 p. 17.

Intitulé « *Le dispositif titulaire : du paratexte au texte* », ce titre est considéré comme la charnière et l'assise fondamentale qui prélude et conduit l'analyse de ce chapitre. Nous aborderons donc, dans un premier lieu, l'analyse des titres d'un point de vue formel en considérant, à travers leur structure syntaxique et sémantique, la décomposition de leurs unités minimales de signification (sèmes). Et nous examinerons, dans un deuxième temps, une analyse plus approfondie de leurs traits macro-sémantiques en scrutant les jonctions étroites qu'ils tissent avec la structure textuelle globale. Nous nous pencherons, en effet, sur leur valeur hypertextuelle en discernant les multiples rapports qu'ils pourraient entretenir avec les textes qu'ils annoncent ou qu'ils parodient. Ainsi, la délimitation de certaines fonctions de ces micro-textes, (descriptives, désignatives, anticipatrices, dénominatives, conatives, parodiques et référentielles), nous permettra de lever le voile sur certaines interférences intertextuelles et génériques qui contaminent l'économie du texte. Subdivisé en trois grands volets, ce deuxième volet nous permettra donc d'examiner les titres du corpus en considérant, dans un premier temps, la manifestation d'une interaction intertextuelle du voyage odysseén, dans *Le chien d'Ulysse*, qui révèle l'inhérence au texte du récit épique¹, d'une part, et la distinction de la ville de Cyrtha comme un lieu théâtralisé² d'où émane une forme de représentation dramatique³ de l'espace, d'autre part. Nous considérerons, dans un deuxième temps, l'aspect paratextuel du deuxième ouvrage de Bachi, *La Kahéna*, qui fait souvent écho à l'univers du conte, de l'oralité et du mythe⁴, dans un rapport étroit avec un contexte

¹ Dérivée du nom épopée, « *epikos* ou *epicus* » », cette notion consiste à relater les péripéties et les aventures extraordinaires et surhumaines des héros mythologiques de l'antiquité, symboliquement représentés comme dans *L'Iliade* et *L'Odyssee* d'Homère.

² Par définition, selon Anne Larue, « *la théâtralité renvoie non au théâtre, mais à quelque idée qu'on s'en fait* ». In, « Théâtralité et genres littéraires », Poitiers, La licorne, 1996, p. 6. Disponible sur <http://excerpts.numilog.com/books/9782911044038.pdf>, consulté le 10/05/2020.

³ Par représentation dramatique, nous désignons ici « *un principe de la construction du texte dramatique et de la représentation théâtrale* ». In, Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, « Dramatique et épique », Paris, Armand Colin, 2009 (1^{ère} éd. 1980), p. 102.

⁴ Dans « *Aspects du mythe* » (1957), Mircea Eliade désigne le mythe, du grec « *muthos* », comme une forme parfaite de la « *pensée collective* » des sociétés primitives, susceptible de transmettre des enseignements et de sacrifier les événements. En considérant ses structures formelles, Roland Barthes le définit d'ailleurs, dans *Mythologies* (1957), comme un langage sous toutes ses formes, ni vrai ni faux, relevant d'une science : *la sémiologie*. Allégorie du monde et de son rapport à l'être humain, le mythe se distingue donc « *finalement dans tout récit littéraire* ». In, Gilbert Durand,

historique fictionnalisé. Nous procéderons finalement à l'analyse du titre du recueil, *Les douze contes de minuit*, en prospectant, d'une part, sa dimension générique indéterminée, qui oscille entre deux genres brefs, le conte et la nouvelle et nous nous pencherons, d'autre part, sur l'examen de chaque titre des nouvelles qui semblent composer avec une intertextualité générique, à caractère tragique¹. Afin d'avancer dans notre analyse, nous serons donc appelés à considérer certains travaux critiques dont ceux de Gérard Genette, de Laurent Jenny, passant par Roland Barthes, Michel Riffaterre ou encore Tiphaine Samoyault, Nathalie Piégay-Gros, Karl Canvat. Cependant, un bref retour sur l'aspect théorique de la notion d'intertextualité s'avère indispensable.

Aspects théoriques du concept d'intertextualité

Considéré comme l'un des outils essentiels de l'analyse littéraire dans le champ des études théoriques contemporaines, le concept d'intertextualité est apparu à la fin des années soixante, à l'aune du renouveau de la critique engagée. Inhérentes aux travaux du groupe *Tel Quel*², les études en question affirment ainsi que tout texte est « à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur³ ». C'est, en effet, Julia Kristeva qui introduit ce concept dans le champ de la critique littéraire française en 1966 en faisant en sorte qu'à « la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité⁴ ». Elle suppose, en effet, que ce procédé scriptural canalise souvent la création d'un nouveau texte, dont la signification est totalement différente, puisque

Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse, Paris, Dunod, 1992, p. 24-25.

¹ D'après Jean-Marie Domenach, « *Le tragique ne se confond pas avec la tragédie ; mais c'est elle qui nous permet de le caractériser, et l'on ne saurait les dissocier* ». In, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, p. 58.

² Ce groupe installe entre 1968-1969 une théorie d'ensemble qui formalise le concept d'intertextualité en littérature. Les deux ouvrages importants qui ont donné lieu à divers travaux ultérieurs sont : *Théorie d'ensemble*, coll. Tel Quel, Edition Seuil, Paris, 1968 (signé par, entre autres, Sollers, Foucault, Barthes, Derrida) ; et *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, « Le mot, le dialogue, le roman », Julia Kristeva, Paris, Seuil (coll. Points), 1969.

³ Philippe Sollers, *Théorie d'ensemble*, 1968, p. 75.

⁴ Julia Kristeva, *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse*, *op. cit.*, p. 85.

« *tout texte est absorption est transformation d'un autre texte.*¹ ». À partir des travaux de cette dernière, un bon nombre de théoriciens se sont également penchés sur la question, afin de faire valoir d'autres interprétations du concept. Roland Barthes, à titre d'exemple, suppose que « *Tout texte est un intertexte*² » qui installe une forme de subjectivité, où « *se rejoignent le producteur du texte et son lecteur*³ ». En réduisant le rôle unique et exclusif de l'auteur, l'intertextualité se pose dès lors, à son sens, comme « *la condition de tout texte quel qu'il soit*⁴ ». L'approche théorique de Michael Riffaterre insiste, par ailleurs, sur le caractère herméneutique, de ce « *phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation et qui est le contraire de la lecture linéaire*⁵ ». Il le désigne, en effet, tel un « *mécanisme propre de la lecture littéraire.*⁶ » en insistant sur les rapports constants qui existent « *entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie [et qui] constituent l'intertexte de la première*⁷ ». Pour sa part, Laurent Jenny, construit une poétique de l'intertextualité en supposant « *la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence*⁸ ». Il s'agit donc de distinguer « *le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens*⁹ » ; en tant que poétique de la forme, l'intertexte tente souvent, selon lui, d'introduire « *un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte*¹⁰ ». Ce concept littéraire connaît cependant une évolution non négligeable avec l'avènement des réflexions de G. Genette. Entendue selon sa typologie comme une relation de « *coprésence entre deux ou plusieurs textes*¹¹ », l'intertextualité est donc l'un des aspects les plus perceptibles

¹ *Ibid.*

² « *Théorie Du Texte* », *op. cit.*, p. 6,

³ *Ibid.*, p. 4.

⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁵ Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, no 41, pp. 5-6 février 1981. Disponible sur https://www.persee.fr/doc/AsPDF/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330.pdf, consulté le 05/07/2020.

⁶ Michael Riffaterre, « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, n° 40 (novembre 1979), p. 496.

⁷ Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, octobre 1980, p. 4.

⁸ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, vol. VII, no 27, 1976, p. 226.

⁹ *Ibid.*, p. 262.

¹⁰ *Ibid.*, p. 266.

¹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 8.

de la *transtextualité*¹. Il décrit ainsi ce phénomène comme tout ce qui met un texte donné « *en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes*² ». Ces relations s'ordonnent donc par le fait d'une conciliation entre un hypotexte³ et un hypertexte⁴, en invitant le lecteur à « *traquer dans n'importe quelle œuvre les échos partiels, localisés et fugitifs de n'importe quelle autre, antérieure ou postérieure*⁵ ». Pour Tiphaine Samoyault, cette notion sollicite souvent la mémoire littéraire à travers les modalités de récritures, de relances et de rappels, en mettant « *au jour tout à la fois le sens du texte emprunté, le sens du texte emprunteur et le sens qui circule entre les deux*⁶ ». Le récit se pose donc, selon elle, comme « *le lieu où s'inscrit, parfois abstraitement, la littérature comme tissu continu et comme mémoire collective*⁷ », en faisant valoir la diversité « *au dépend de l'unité*⁸ ». Lieu d'interférences multiples, le texte présente ainsi des champs intertextuels divergents, selon Marc Eigeldinger⁹, en assumant « *son véritable rôle, qui est de privilégier le langage de l'échange et de la pluralité*¹⁰ ». L'intertextualité se poserait donc comme « *un phénomène d'écriture ou de réécriture, qui revêt la valeur de déchiffrement du sens en instituant une interaction entre deux textes par l'insertion de l'un dans l'autre*¹¹ ». Nathalie Piégay-Gros suppose, par ailleurs, que « *Nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a été déjà*

¹ G. Genette suppose que la notion de transtextualité, objet même de la poétique du texte, peut revêtir cinq formes distinctes : « *l'intertextualité* », « *la paratextualité* », « *la métatextualité* », « *l'architextualité* » et « *l'hypertextualité* ». *Ibid.*, pp. 7-13.

² *Ibid.*, p. 7.

³ Contrairement à l'hypertexte, l'hypotexte est un texte antérieur qui se greffe au premier par « *transformation* » ou « *imitation*. ». *Ibid.*, p.13.

⁴ L'hypertexte est une opération de dérivation ou de transformation qui provient, selon G. Genette d'un texte antérieur, l'hypotexte. La conciliation entre ces deux dimensions de l'intertexte est donc désignée comme la « *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*. ». *Ibid.*, p.13.

⁵ *Ibid.*, p.16.

⁶ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, op. cit., p. 71.

⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁹ Il propose, en effet, cinq champs intertextuels fondamentaux : Le champ mythique, philosophique, littéraire, artistique ou plastique et, enfin, celui de la musique ; il affirme ainsi que « *Toute insertion d'un langage culturel dans le texte littéraire peut devenir objet d'intertextualité* ». In, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p. 15.

¹⁰ *Ibid.*, p.17.

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

écrit¹», en portant souvent « *la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition*²». Enfin, concernant la notion d'intertextualité générique, c'est Karl Canvat qui, se référant aux travaux de G. Genette sur la transtextualité, introduit ce concept comme une représentation textuelle qui repose, généralement, sur les connaissances génériques emmagasinées par le lecteur :

« On désignera par "intertextualité générique" le processus de mise en relation par le lecteur d'un texte avec d'autres textes de genre, ce qui en oriente la lecture, la compréhension et l'interprétation. La lecture d'un texte identifié comme "roman" mobilise dans la mémoire du lecteur non seulement l'ensemble des caractéristiques "textuelles" ("internes") du genre "roman", mais aussi toutes ses connaissances "intertextuelles", notamment celles qui sont relatives à l'histoire du genre [ou des genres littéraires ou non littéraires] et qu'il a acquises par ses lectures³».

Il convient donc de retenir l'idée de la relation active et intrinsèque existante entre ce concept et la notion de genre littéraire, qui tisse souvent « *un univers d'alliances et de connexions*⁴» textuelles et génériques prospères. Nous verrons dans ce qui suit que la notion d'intertextualité générique agrmente « *peu à peu l'espace sémantique*⁵» du récit, en jouant en faveur de l'hybridité, du composite et du fragmentaire, et ce, dans tous les récits du corpus.

1. Le dispositif titulaire : Du paratexte au texte

Le présent volet consiste en une analyse de l'appareil titrologique du corpus qui constitue l'un des éléments paratextuels⁶ de tout œuvre. Du latin « *titulus* », le titre possède, en tant que stratagème avant-coureur du livre, un pouvoir désignateur et révélateur du texte à venir ; en effet, « *Toute œuvre littéraire peut être considérée comme formée de deux textes associés : le corps (essai, roman, drame, sonnet) et son titre, pôles entre lesquels circule une électricité de sens, l'un bref, l'autre*

¹ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, éd., Dunod, Paris, 1996, p.7.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 130.

⁴ Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, op., cit., p.11.

⁵ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », op. cit., p. 266.

⁶ La paratextualité constitue l'un des cinq types des « *relations transtextuelles* » ; elle a été formalisée, en tant que discipline littéraire, suite aux analyses de G. Genette dans ses ouvrages « *Introduction à l'architexte* » (Seuil 1979) et « *Palimpsestes* » (1982). Cette notion, trouve cependant son acception définitive dans son ouvrage *Seuils* (1987).

long¹». Appelé également frontispice, il est souvent décrit comme « *la porte d'entrée du livre*² », en se posant ainsi comme le seuil de toute production littéraire ou non littéraire. Pareillement représenté comme « *L'état civil d'un texte*³», ce dispositif forme donc « *un ensemble de signes linguistiques*⁴» inhérents au paratexte. Doté d'une charge sémiotique considérable, il ordonne ainsi, en tant que microstructure, des jonctions étroites avec le corps du texte, ou encore le *co-texte*. Dans cette perspective, Leo H. Hoek distingue donc entre les titres de type *objectaux*⁵ (métafictionnels) et ceux de type *subjectaux*⁶ (fictionnels) ; désignés respectivement chez Gerard Genette⁷ par les termes *rhématiques* (générique ou para-générique) et *thématiques*. En révélant ces deux catégories : le thème, « *ce dont on parle* », et le rhème, « *ce qu'on en dit* », ce dernier, affirme toutefois que le titre peut parfois présenter un caractère « *mixte* » (thématique et rhématique à la fois) en concrétisant, de la sorte, une dimension ambiguë et incertaine. Pour sa part, Claude Duchet considère que le titre concrétise un lieu de signification complexe qui doit « *frapper l'attention* » ; il revêt en effet, du point de vue de sa forme et de sa structure, une importance fondamentale tant pour l'auteur que pour le lecteur. À usage à la fois littéraire et publicitaire, cet élément liminaire du paratexte assume donc des fonctions essentielles selon lui, à savoir : la « *fonction référentielle (centrée sur l'objet), [la] fonction conative (centrée sur le destinataire), [et la] fonction poétique (centrée sur le message)*⁸».

¹ Michel Butor, *Répertoire IV*, Paris, Minuit, 1974, p. 34.

² Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, É. du Seuil, 1979, p. 329.

³ Léo Hoek, *La Marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, *op.cit.* p.3.

⁴ *Ibid.*, pp. 34-35.

⁵ Les titres objectaux se réfèrent donc à une indication générique ou formelle du texte, (*Aventures de...*, *Histoire de*, etc.) ; ils désignent donc « *l'objet, le texte lui-même* ». In, Leo H. Hoek *Pour une sémiotique du titre*, *op. cit.*, p.31.

⁶ Les titres subjectaux divulguent « *le sujet du texte* » dans sa portée la plus ouverte et la plus claire, comme c'est le cas pour les titres : *Le Rouge et le noir*, *Le Père Goriot*, *La Bête humaine*. *Ibid.*

⁷ *Seuils*, *op. cit.*

⁸ Claude Duchet, « La Fille abandonnée » et « La Bête humaine », éléments de titrologie romanesque, *Revue Littérature*, N° 12, 1973, p. 50 (pp. 49-73). Disponible sur https://www.persee.fr/docAsPDF/litt_0047-4800_1973_num_12_4_1989.pdf, consulté le 04/07/2020.

Nous allons à présent considérer les différentes propriétés formelles et syntaxiques des titres qui, tels des chaînons sémiotiques déclencheurs de sens, installent des connexions diverses avec le patrimoine littéraire universel.

1.1 *Le chien d'Ulysse*, entre l'épique et le dramatique

L'examen du titre du premier roman du corpus, *Le chien d'Ulysse*, vise à distinguer son caractère hypertextuel qui alimente, dans sa relation avec le contenu du récit, un souffle générique éminemment épique en renvoyant, de ce fait, à une tradition littéraire antique. Cet élément paratextuel découvre, en effet, une forme de travestissement parodique, à travers le retentissement indéniable de l'univers hellénique qui est souvent sollicité par les écrivains au fil du temps. D'un point de vue syntaxique, il forme donc un syntagme nominal qui matérialise une alliance entre deux parties nominatives, distinctes et complémentaires à la fois. Ces dernières sont introduites, successivement, par un article défini « *Le* », qui introduit le non commun « chien », et par la préposition « de » élidée (« *d'*») qui désigne clairement son propriétaire. Tandis que la première partie du syntagme rappelle le célèbre Chien homérique qui se nommait Argos, la seconde éveille explicitement, pour le reste, tout un ensemble d'images relatives à son illustre maître Ulysse ; un roi rusé, un héros invincible ou encore un aventurier indomptable aux périples vertigineux. L'installation d'un rapport étroit avec ce récit séculaire, qui désigne un univers familier à celui d'Homère¹, suppose donc une configuration générique dont la consonance est foncièrement épique. Sous forme de fil conducteur, ce titre rhématique fait ainsi appel à un riche patrimoine culturel et littéraire en permettant d'anticiper aisément le récit à venir : « (...) *la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, (...) L'activité de lecture, ce désir de savoir (...) est lancée*²», atteste Charles Grivel. Néanmoins, l'examen isolée du titre, dissocié du reste du récit, ne semble pas se laisser déchiffrer concrètement puisqu'il n'adhère qu'astucieusement au contenu de l'œuvre. Nous verrons dans ce qui suit que ce titre

¹ *Le Chien d'Ulysse*, *op. cit.*, p. 85.

² *Production de l'intérêt romanesque*, *op., cit.*, p. 173.

singulier, à connotations intertextuelles, introduit tacitement, par le truchement du voyage initiatique de Hocine et de ses compagnons, ce genre de récit antique des plus fabuleux en rendant ainsi la narration plus complexe.

1.1.1 De l'épique : les voyages de Hocine et de ses compagnons

« La littérature, c'est la forme même du voyage. »

Salim Bachi¹

En quête de vérité, toujours fuyante, et « *d'un ailleurs*² » insaisissable, divers protagonistes du récit se livrent souvent, dans le premier roman du corpus, à des aventures et des errances effrénées qui renvoient tacitement à l'image du héros homérique, Ulysse. Dès l'entrée du paratexte, le titre introduit, en effet, ce personnage mythique qui incarne une figure archétypale du voyageur par excellence en réalisant ainsi « *un contrat implicite et allusif qui doit au moins alerter le lecteur sur l'existence probable d'une relation entre ce roman et l'Odyssée*³ ». À l'instar de ce héros épique, « *Hocine, le voyageur*⁴ » entreprend donc une aventure sinueuse de vingt-quatre heures en parcourant « *les rues de Cyrtha tant de fois arpentées, tant de fois perdues et retrouvées*⁵ ». Influencé par les discours engagés de Hamid Kaïm, qui sont à l'origine de son « *errance actuelle*⁶ », il tente ainsi de considérer cette cité insoumise où « *les voyages s'éternisent*⁷ ». En se laissant mener par le vertige de ses pérégrinations, il découvre donc peu à peu, dans une quête incessante de la paix et de la vérité, un monde ensanglanté par une guerre civile dévastatrice. C'est ainsi qu'il prend conscience, progressivement, de son impuissance à cerner cet univers incertain auquel il tentait d'échapper en acquérant une lucidité et une maturité renforcée : « *J'y gagnais une certaine gravité. J'avais acquis la certitude de ma dissolution prochaine. Toutefois,*

¹ « Les mille et un mythes de Salim Bachi », *op. cit.*, consulté le 17/05/2019.

² *Le chien d'Ulysse, op., cit.*, p.14.

³ Gérard Genette, *Palimpseste, op., cit.*, p.17.

⁴ *Le chien d'Ulysse, op., cit.*, p. 51.

⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁶ *Ibid.*, p. 207.

⁷ *Ibid.*, p. 239.

*je continuais ma marche*¹», avoua-t-il. Il admet ainsi avoir subi une totale métamorphose qui le transforma en un adulte accompli : « *Je ne suis plus l'enfant que je prétendais être tout à l'heure. (...) Une éternité a passé. Et plus, peut-être* ² ». Cette longue traversée est pourtant marquée par une fin tragique, contrairement au héros de l'*Odyssée* qui retrouve au terme de son périple son royaume et sa famille. Méconnu par les siens, Hocine sera désormais abattu par inadvertance ; seul son « *chien miteux [qui] s'appelait Argos*³ », emblème souverain de fidélité, avait réussi à le reconnaître.

Aux péripéties chimériques de Hocine s'entremêlent, par ailleurs, celles de ses compagnons, à savoir Hamid et Ali, Rachid Hchicha et son ami Poisson : « *nous voyageâmes, mentit Ali Khan (...) Sur toutes les faces de ce vaste monde, ajouta Hamid Kaïm* ⁴ » ; et il ajoute plus loin : « *Longtemps je chevauchai une monture, un alezan altier, et allai à la reconquête de la cité engloutie*⁵ ». Cette odyssée imaginaire n'était, cependant, qu'une simple « *recherche de la quiétude en pleine tourmente*⁶ », puisque ces faux vagabonds étaient enfouis dans les tréfonds d'un cachot de Cyrtha. Au fil des pages, le lecteur découvre du reste que les déplacements de ces deux protagonistes ne constituent qu'une forme d'évasion confuse qui, face à un monde anéanti par la violence, envahit les méandres de leurs esprits⁷. Par ailleurs, Rachid Hchicha et son amis Poisson décidèrent à leur tour d'amorcer un long et périlleux voyage à travers le monde, à la recherche de la « *fortune et biens de toutes sortes*⁷ ». Poussés par le terrorisme et l'insécurité, ils abandonnèrent en effet « *les sombres rivages africains dans le sillage blanchi du paquebot*⁸ » et « *appareillèrent pour l'Europe*⁹ ». En « *se traînant en crabe, (...) sans paletot ni idéal*¹⁰ », ces

¹ *Ibid.*, p. 207.

² *Ibid.*, p. 218.

³ *Le chien d'Ulysse, op., cit.*, p. 246. En tentant désespérément de sauver son maître, ce dernier s'approprie certaines valeurs héroïques qui caractérisent les héros des récits épiques de l'antiquité.

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

« *hommes-galères aux échouages apocalyptiques*¹ » se heurtèrent souvent, toutefois, à un univers de dénuement, d'incertitude, et d'épuisement. Afin de survivre, ils cédèrent donc par résignation à la mendicité et « *à des activités douteuses, de nuit, aux abords de grands parcs*² » de la ville de Lausanne. Leur route sinueuse finit pourtant par les ramener « *au bercail. Le bateau. La mer. L'Afrique*³ », où ils se sont confrontés aux griffes du « *commandant de la Force militaire*⁴ » qui tentait de les enrôler dans les services secrets. Cette course effrénée à la recherche d'un monde meilleur, rejoint ainsi le voyage audacieux de Hocine, l'évasion chimérique de Hamid Kaïm et d'Ali khan, mais également le fameux voyage homérique d'Ulysse, qui devient ainsi « *peu à peu le lieu même de l'énonciation romanesque*⁵ ».

En somme, l'univers diégétique annoncé par ce titre se trouve fortement miné par de multiples récits de voyages fictifs qui révèlent un long cheminement social voué à l'agitation et à la perte collective. Élément primordial de tout œuvre, cet hypertexte ordonne ainsi des relations intertextuelles et génériques qui rappellent, sous une forme parodique, des aspects du récit homérique à consonance épique. Ce titre se dresse donc tel un « *jeu de travestissement*⁶ » caricatural qui consolide, dans un rapport étroit avec son co-texte, cette forme de récit mythique en sapant fortement la pureté générique du texte ; par le fait d'une transposition judicieuse d'une épopée antique, il propulse ainsi habilement une épopée contemporaine.

Nous verrons dans ce qui suit que l'auteur célèbre également, à travers ce titre, la cité imaginaire de Cyrtha qui se pose comme un espace intertextuel odysseïen par excellence en convoquant tacitement, de ce fait, la ville antique d'Ithaque. L'analyse de cette substance paratextuelle va nous permettre de découvrir, éventuellement, les

¹ *Ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 40

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵ Charles Bonn, « La littérature maghrébine francophone, ou la parole en voyage », *Horizons Maghrébains, Le droit à la mémoire*, N°52, 2005, La francophonie arabe : pour une approche de la littérature arabe francophone, pp. 32-36. Disponible sur https://www.persee.fr/doc/AsPDF/horma_0984-2616_2005_num_52_1_2261.pdf, consulté le 07/07/2020.

⁶ Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité, op., cit.*, p. 17.

différentes propriétés génériques relatives au domaine dramatique, en dévoilant un univers de représentations spectaculaires ou théâtralisés.

1.1.2 Du dramatique, pour une poétique de la représentation théâtrale de l'espace

« [Lisons et] Fermons les yeux pour voir »

James Joyce¹

« [Spectaculaire], Cyrtha luit, dominant terres et mers infinies. »

Salim Bachi²

Nous avons pu comprendre dans ce qui précède que le titre du roman, *Le chien d'Ulysse*, évoque explicitement, en tant que signe désignatif et « officiel de réécriture³», des manifestations intertextuelles à consonances génériques épiques. Cependant, cette dimension hypertextuelle du titre permet également d'anticiper la présence tacite d'un espace odysseén⁴ qui installe une représentation théâtrale⁵ du récit, à travers l'univers cathartique de la ville de Cyrtha. Dévasté par la violence et l'insécurité, cet espace scénique semble donc dessiner des « cercles de l'enfer⁶» en se posant tel un univers purgatif cher à la tragédie aristotélicienne ; sachant que le domaine de la dramaturgie en littérature « c'est non la réalisation scénique concrète mais le processus même de la représentation⁷» du monde dans le texte. Propice à

¹ *Ulysse*, traduction A. Morel, revue par V. Larbaud, S. Gilbert et J. Joyce, Paris, Gallimard, 1948, (1^{ère} éd. 1922), p. 39.

² *Le chien d'Ulysse*, op. cit., p. 11.

³ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op. cit., p. 436.

⁴ Certains travaux universitaires abordent souvent cet aspect particulier du récit ; citons, entre autres, la thèse de doctorat de Fouzia Amrouche, intitulée « 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* », Université de Batna 2, Faculté des Lettres et Langues Étrangères, École Doctorale de Français, 2016 / 2017.

⁵ En renvoyant à une forme générique du texte littéraire, « la tendance actuelle de l'écriture dramatique est de revendiquer n'importe quel texte pour une éventuelle mise en scène. » In, Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, « Dramatique et épique », op. cit., p. 353-354.

⁶ *Le Chien d'Ulysse*. op. cit, p. 84.

⁷ Bernard Dort, *L'état d'esprit dramaturgique*, in, *Théâtre/Public* n°67, « Dramaturgie », janv./fév., 1986, p. 8.

l'errance et au voyage, ce lieu saisissant semble ainsi revendiquer « *une éventuelle mise en scène*¹ » en exhortant une théâtralisation de l'espace :

« C'est une étrange chose que la théâtralité, en ce sens qu'elle trahit avant tout un manque : celui du théâtre lui-même. Là n'est pas le moindre de ses paradoxes. Par définition, la théâtralité désigne tout ce qui est réputé être théâtral, mais elle n'est justement pas théâtre. Jamais métaphore n'aura soufflé à ce point la vedette à son référent. Théâtre hors du théâtre, la théâtralité renvoie non au théâtre, mais à quelque idée qu'on s'en fait² ».

A ce titre, les combinaisons hypertextuelles de ce titre, qui ordonne une corrélation étroite avec son cotexte, semblent donc tisser une forte interaction générique avec un univers scénique à consonance tragique. En considérant la graphie du mot « Cyrtha³ », le lecteur ne pourrait, en effet, passer outre le fait que, dénué de la lettre « r », il comporte quasiment toutes les lettres relatives à la ville d'Ulysse, Ithaque. Combinées conjointement, les lettres restantes « y. t. h. a. et c » donnent aisément lieu à l'anagramme « Ythac ». Ce rapprochement homophonique, qui nous inspire le nom composé de Cyrtha-Ythac, installe donc une combinaison hypertextuelle intelligible entre un espace antique et un autre contemporain, en tissant des jonctions étroites entre le titre et son co-texte. Dans un travestissement subtil, qui renvoie à un univers commun à l'imaginaire collectif, cette cité captivante est souvent décrite, d'ailleurs, comme un « *enfer singulièrement semblable à celui d'Homère*⁴ ». La description de ce « *chantier ouvert*⁵ » à tous les méfaits entretient ainsi des alliances implicites avec « *Ithaque [qui] devait ressembler à ce cancer de pierre*⁶ » en concrétisant souvent une permutation ingénieuse entre le scripturale et le visuel. Cyrtha-Ythac pourrait aisément se présenter, dans ce cas, comme un lieu saisissant où des aventures et des

¹ Patrice Pavis, « Dramatique et épique », *Dictionnaire du théâtre, op cit.*, p. 102.

² Anne Larue, *Théâtralité et genres littéraires, op. cit.*, consulté le 10/05/2020.

³ Dans « *Arcanes algériens entés d'ajours helléniques : Le Chien d'Ulysse de Salim Bachi* », Bernard Aresu présente un développement aiguisé de la graphie du terme « Cyrtha ». In, *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives, Études transnationales, francophones et comparées* ; sous la direction de Charles Bonn, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 178.

⁴ *Le chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 85.

⁵ *Ibid.*, p.170.

⁶ *Ibid.*, p. 238.

personnages-acteurs sont habilement mis en scène, « *comme au théâtre*¹ » ; c'est pourquoi, le choix de cette appellation signifiante nous semble conforme aux perspectives de notre analyse.

À la frontière du mythe et de l'Histoire, cette ville redoutable, « *hérissée de miradors*² », se dresse ainsi tel un lieu labyrinthique qui donne sur « *l'océan, mais bâtie de telle sorte que chaque rue, chaque fenêtre donnât sur une rue jumelle, une fenêtre sœur*³ ». Tantôt une forteresse, une prison, ou encore un bagne aliénant le portrait de cet espace dantesque, au décor écrasé par « *une terrible guerre*⁴ », matérialise d'ailleurs une scénographie de la dépravation du monde en faisant écho à une forme textuelle atypique, aux propriétés artistiquement dramatiques. Ce théâtre « *enclos en lui-même*⁵ », où l'étau se resserre sans cesse sur les uns et « *les autres en une cohue indescriptible*⁶ », incite donc le lecteur à l'observation « *attentive de tous les traits que le romancier a retenus pour faire imaginer le lieu (...), dans sa nature, son étendue, son volume, sa distribution interne*⁷ ». La représentation saisissante de cet univers inquiétant, où la mort frappe souvent violemment, suscite, dès lors, des répercussions purgatives qui, à l'image des effets cathartiques de la tragédie grecque, permet de libérer le lecteur-spectateur de ses passions et de ses démons. Le fonctionnement narratif du récit est ainsi de moins en moins apparent, au profit du discours « *pour donner au lecteur l'impression que l'histoire se déroule, sans distance, sous les yeux, comme s'il était au théâtre ou au cinéma*⁸ ». En accordant un sens à cette ville « *capricieuse, réelle, fantasmée, jeune, antique, rebelle, servile, belle, ignoble à la fois*⁹ », les combinaisons hypertextuelles du titre combinent donc des interférences génériques éminemment dramatiques qui instaurent un univers romanesque spectaculaire et épurateur. Outre la représentation de cet espace

¹ Anne Larue, *Théâtralité et genres littéraires*, op. cit., consulté le 07/05/2020.

² *Le chien d'Ulysse*, op. cit., p. 218.

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁵ *Ibid.*, p. 83.

⁶ *Ibid.*, p. 176.

⁷ Henri Mitterrand, *Le discours du roman*, Paris, PUF 1980, p. 46.

⁸ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op. cit., p. 40.

⁹ *Le Chien d'Ulysse*, op. cit., p. 158.

emblématique, différents cadres spatiaux concrétisent, par ailleurs, des lieux scéniques où se manifestent des personnages-acteurs en action aux aventures mouvementées et captivantes. Ces espaces dominants font, en effet, office de micro-lieux théâtralisés qui permettent à l'intrigue de se développer en faisant de la ville une banlieue parsemée « *de baraques en tôle ondulée*¹ » atteste le narrateur. Moteur indispensable et agissant du récit romanesque, Cyrtha-Ythac se dresse ainsi telle une représentation spatiale macro-structurelle « *pouvant figurer une multitude de lieux fictifs*² » où se jouent et prennent effet des scènes saisissantes et des histoires remarquables. La concentration de ces lieux de rencontre micro-structurels, qui permettent le rassemblement de nombreux protagonistes, accentue donc le caractère spectaculaire de l'espace. On y trouve ainsi intégré, entre autres : la maison de Hocine où vit et se meut « *une famille pléthorique*³ » ; la gare de Cyrtha, un lieu de rencontre de la plupart des étudiants ; le centre universitaire qui « *comptait vingt mille étudiants, toutes disciplines confondues*.⁴ » ; l'appartement d'Ali Khan où se tenaient les discussions « *à propos de la violence terroriste et de la répression qui s'en suivait généralement*⁵ » ; ou encore « *le local du Comité des étudiants de l'université*⁶ », où ont lieu les diverses confrontations entre les représentants d'une « *organisation apolitique (...) [et] poétique*⁷ ». Nous retrouvons, par ailleurs, l'hôtel Hashhash, lieu de travail de Hocine « *Tenu par les frères Tobrouk et Mabrouk* » ; le commissariat central qui se dresse comme une « *vaste prison où prospérait un peuple d'agonisant*⁸ » ; le café du quartier où Seyf se livre à des aveux⁹ poignants ; l'espace clos de la

¹ *Ibid.*, p. 43.

² *Le Dictionnaire du littéraire, op. cit.*, pp. 202.

³ *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.76.

⁶ *Ibid.*, p.109.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 195.

⁹ En effet, les confessions de Seyf faites à Hocine mettent clairement en avant le caractère de l'aveu comme faute tragique ; sachant qu'au théâtre les scènes d'aveux sont fréquemment représentées. Rappelant, entre autres, les aveux du personnage principal *Phèdre* de Racine (1677) : 1/ à sa nourrice Énone (acte I, scène 3), 2/ à son beau-fils Hyppolyte (acte II, scène 5), 3/ à son roi et mari Thésée (acte V, scène 7).

discothèque nommée *Chems El Hamra*, « *la boîte de nuit la plus courue de Cyrtha* ¹ » ; et enfin le jardin du domicile de Hocine, lieu macabre, qui a vu la fin tragique de ce personnage. En se démultipliant ainsi en une foultitude d'espaces restreints, cette ville insoumise et indomptable, qui « *cherchait à maintenir la confusion* ² », apparaît ainsi comme un élément constant dans l'univers diégétique du récit où se joue la déchéance humaine. Dévastée par « *le poids des conflits* ³ », elle enferme ainsi en son sein une situation sociale décadente et instable en se dressant comme le théâtre irréversible d'une tragédie collective. Le texte et la scène, qui se font mutuellement écho, se combinent donc constamment afin de pouvoir représenter le monde déchu et « *l'univers étriqué de ces hommes de peine* ⁴ ».

La vraisemblance de ces scènes est cependant accentuée par des énoncés discursifs de nature dialogale, qui prennent effet par le biais des personnages/acteurs, en action dans le texte. Ajoutés à la représentation des espaces et des événements, diverses scènes conversationnelles, d'échanges verbaux, de répliques et de commentaires occupent, en effet, une place fondamentale au sein du récit. Souvent accompagnés par des signes et des indices à caractère discursifs (les guillemets, les deux points, les tirets), mais aussi par des didascalies énonciatives ou indications scéniques qui permettent au lecteur de visualiser les actions (attitude, décor, voix, accoutrement, accessoires), ces séquences dialogales se glissent et se dispersent donc souvent dans le texte. À ce titre, l'exemple de la rencontre de Hocine avec le commandant Smard dans la boîte de nuit concrétise aisément cette forme de situations d'énonciation qui installe, à travers une conversation animée entre les deux protagonistes, un rapprochement générique remarquable avec l'univers théâtral.

« — Pourquoi m'avoir convoqué ? (...) »

— Je souhaite travailler avec vous (...) votre position à l'université, la certitude que prochainement, et avec notre appui, vous serez nommé à un poste d'enseignement, nous permettront de développer des relations d'intérêts.

— Je ne suis plus certain de vouloir ce que vous me proposez.

— Qui vous a donc fait changer d'avis ? Vos amis ?

— Je ne désire plus me mêler de ce qui ne me regarde pas. (...)

¹ *Le Chien d'Ulysse*, op. cit, p. 116.

² *Ibid.*, p.123.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 83.

— vous pourriez ruser.
 — Je ne comprends pas.
 La musique retentit plus fort. On se précipitait sur la piste. (...)
 — jouez comme moi (...) puisque plus rien n'a de sens.
 — Le mal que vous combattez.
 — Je ne le combats pas. Je m'en sers.
 — Je croyais que vous étiez pour la sauvegarde de l'État algérien.
 — Qu'il ne change pas surtout !
 — Je ne désire pas ça.
 — Que voulez-vous donc, jeune homme ?
 Je levai les bras au ciel.
 — La justice, mon Dieu ! un peu de justice ! (...).
 — Certains pensent à composer avec le diable pendant que d'autres composent déjà avec lui (...).
 — Vous êtes de ceux qui composent ?
 — Comme ceux qui vous gouvernent et qui vous protègent par la même occasion. (...).
 — Qui nous arrêtera un jour ?
 — Dieu le père en personne ne le pourrait pas. Comprenez-moi. Je cultive mon jardin.
 — Vous cultivez un cimetière.
 — C'est mieux que de lui servir de fertilisant (...).
 Les yeux dans le vide, le commandant parlait à voix haute. Il mimait une scène où les acteurs, encore dans la coulisse, s'adressaient au public qui ne les voyait pas.¹»

À l'issue de cette discussion, les propositions douteuses de Smard avaient été ouvertement rejetées par Hocine ; contrarié, le commandant confirme toutefois, en se confrontant avec ce dernier, son dénigrement et son mépris face à toute forme de valeurs et d'idéaux :

« — Des idéalistes ! Le mal, c'est eux. L'innocence devient criminelle. Regardez-les ! (Il montrait du doigt les danseurs.) On les égorge et ils dansent. Laissez-moi rire. Le bon côté ? Celui de la vision claire. (...) Dans les caves, on torture, je l'admets. De plus en plus, d'ailleurs. La ville doit rendre gorge. Ici, on élève l'esprit. On cultive l'infamie, et c'est égal. (...) le mal véritable se cache derrière l'ignorance cruelle de ces gueux. Qu'il dance !²».

Par ailleurs, sur le seuil de l'hôtel Hashhash, une énième représentation met en scène le personnage Hocine ainsi que le propriétaire des lieux, Hadj Mabrouk, qui a été dilapidé par des inconnus suite à une transaction financière. En effet, ce dernier s'est lancé par cupidité dans « *la spéculation monétaire*³ » en achetant, avec son frère Hadj Tobrouk, un « *demi-million de nouveaux francs avec des dinars, bien entendu*⁴ ». Ayant été malencontreusement escroqué, Hadj Mabrouk engage ainsi une conversation virulente avec Hocine en lui dévoilant sa détresse ; il criait ainsi et

¹ *Ibid.*, pp. 228-232.

² *Ibid.*, p. 234.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ *Ibid.*

« pleurnichait, levant les bras au ciel, les rabattant ensuite, se ceignant la tête de ses mains ¹», atteste Hocine. Ce dernier ne manque pas, toutefois, d'engager la conversation en demandant des nouvelles du frère qui était terrassé à l'hôpital, suite à la mauvaise nouvelle :

- « — Comment va le Hadj ?
- Un milliard mon fils, un milliard.
- Mais le hadj, l'hôpital ?
- Évaporé !
- Il est mort ?
- En fumée ! (...)
- Les funérailles sont prévues pour quand ?
- Quelles funérailles ?
- Les funérailles de hadj Tobrouk (...)
- Le choc, mon fils. (...) Mais il n'est pas mort. Un milliard, (...) Un milliard de dinars ! il aurait bien pu mourir.
- Vous pensez qu'il s'en sortira ? (...)
- Tu es malveillant, mon fils. Tu souhaites notre perte.
- Bien sûre que non !
- Si. (...) et c'est le diable qui t'envoie !²»

L'argent, qui constitue un objet de convoitise, se pose ainsi au centre du dialogue où Hadj Mabrouk semble incarner le personnage d'Harpagon dans *l'Avare* de Molière³. Cette scène permet, en effet, d'insérer la tonalité du registre comique⁴ dans le récit en jouant sur des aspects tant langagiers que scéniques, afin de provoquer le rire chez le lecteur-spectateur. A ce titre, la plupart des dialogues constituent d'excellentes scènes dramatiques, tant tragiques que comiques, où certaines vérités finissent généralement par éclater. En somme, la dimension hypertextuelle du titre annonce et prédit la présence de la ville hybride, Cyrtha-Ythac, qui se présente ainsi telle l'image du « théâtre même ⁵». Cet espace singulier permet donc au récit d'insérer des représentations scéniques, accompagnées de séquences dialoguées, en privilégiant

¹ *Ibid.*, p. 146.

² *Ibid.*, pp. 146-147.

³ Salim Bachi confirme d'ailleurs que « *Jean-Baptiste Poquelin nous est plus proche. Sans doute vivions-nous (...) dans un monde identique à ses comédies.* » In, *Autoportrait avec Grenade*, *op. cit.*, p. 125.

⁴ Le comique est, en un sens premier, « *ce qui appartient au théâtre (...) Aussi, au sens large, le comique est le registre qui concerne les formes du rire, les manifestations de la prise de distance que celui-ci implique* ». In, *Le Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 109.

⁵ *Le chien d'Ulysse*, *op. cit.*, p. 82.

« un renvoi spéculaire, et non l'objet lui-même (le théâtre, en l'occurrence)¹ ». Le titre se pose ainsi tel un signe révélateur d'une dramatisation du récit, où tragédie et comédie se superposent remarquablement en permettant aux lecteurs, qui « *tenaient lieu de public*² », de se livrer à la gaité ou au rire ou de se libérer de leurs passions et de leurs émotions. L'univers scénique de Cyrtha-Ythac se dresse donc comme un dispositif visuel qui organise une véritable « *“mise en scène“ de l'espace*³ » en installant un réseau complexe de correspondances et d'images dans le texte.

L'examen du titre, *Le chien d'Ulysse*, nous a ainsi permis de considérer les différentes manifestations intertextuelles qui se dégagent de cet élément paratextuel en révélant une double portée générique, de type épique et dramatique. À caractère thématique, mais aussi rhématique (ou objectal), il se conçoit donc comme un signe linguistique désignatif qui anticipe une forme parodique du récit en dévoilant ses caractéristiques hypertextuelles. Dans cette perspective, l'analyse a pu démontrer, dans un premier temps, que les multiples cavalcades imaginaires du protagoniste Hocine et de ses amis, à travers la ville de Cyrtha, mais aussi à travers le monde, marquent souvent des corrélations intertextuelles surprenantes avec le récit homérique. Cependant, l'agencement de diverses distorsions dans les structures de ce récit antique, a permis à l'auteur d'altérer son originalité en générant une Odyssée ordinaire qui concorde avec la réalité de son époque. Le titre passe ainsi du sens à la signifiante en portant, à travers moult mutations intertextuelles, l'empreinte générique d'une épopée moderne. Nous avons pu considérer par ailleurs, à travers l'installation du néologisme composé Cyrtha-Ythac, une représentation dramatique de l'espace qui renvoie à un lieu imaginaire, à la fois antique et contemporain. Cet amalgame sémantique ordonne, en effet, des relations intertextuelles et génériques étroites avec l'univers mythique de la ville homérique, Ithaque. Assiégé par le terrorisme, ce théâtre sombre et terrifiant, où se meuvent des personnages-acteurs, dessine ainsi un lieu spectaculaire qui accueille en son sein une foultitude d'histoires fragmentées, aussi

¹ Anne Larue, *Théâtralité et genres littéraires*, *op. cit.*, consulté le 10/05/2020.

² *Le Chien d'Ulysse*, *op. cit.*, p. 82.

³ *Le Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, pp. 202.

extravagantes les unes que les autres. Ce cadre spatial macro-structurel renferme, par ailleurs, un assortiment de micro-lieux de rencontre où se joue, par le biais de diverses représentations scéniques, une série de scènes et de dialogues divergents et mouvementés en corroborant ainsi le caractère dramatique du récit romanesque.

2. *La Kahéna* au fondement du mythe et du conte

« [*La Kahéna*], n'est-ce pas là un nom d'emprunt que Hamid Kaïm avait repêché dans un livre qui traînait dans la maison du colon et dont la lecture nourrissait l'imaginaire. »

Salim Bachi¹

Éponymique, le titre du deuxième roman du corpus, *La Kahéna*, se présente sous forme d'un syntagme nominal, subdivisé en deux parties distinctes ; la première est un article défini « *La* », qui accentue son identification, et la seconde est un substantif désignatif qui indique un nom propre. Ce dernier rappel, d'ailleurs, la célèbre reine berbère, *El Kahéna* ou *Dihia*², symbole de la femme insoumise, « *rétive, rebelle, farouche*³ » qui véhicule une valeur identitaire et culturelle remarquable. La villa de Bergagna contracte également cette appellation en s'imposant telle une structure architecturale majestueuse, qui matérialise un support narratif fondamental dans le texte. La portée intertextuelle de cet indice introductif ne se dévoile pourtant que graduellement au cours de la lecture du récit en découvrant ainsi un agencement générique qui convoque une tradition littéraire et culturelle séculaire, tant dans sa forme écrite que dans sa dimension orale. Cette perspective narrative signe, en effet, une forte interaction avec les récits Historiques et légendaires en tentant de dévoiler la réalité chaotique d'une Algérie dévastée par les conflits. Cependant, l'aspect topique (thématique) de ce nom propre se trouve souvent désamorcé pour lui accorder une dimension rhématique en se dressant tel un signe formel renvoyant tacitement à l'objet-texte. Nous tenterons de découvrir dans ce qui suit les diverses alternatives évocatrices

¹ *La Kahéna*, op. cit., p. 98.

² Cette illustre reine berbère « a conduit la résistance berbère, vers la fin du VII^e siècle de l'ère chrétienne, lors des dernières tentatives arabes pour conquérir le Maghreb ». In, Noureddine Sabri, *La Kahéna, un mythe à l'image du Maghreb*, L'Harmattan, Paris, 2011, p. 9.

³ *La Kahéna*, op. cit., 109-110.

et significatives qui distinguent ce titre, en tant qu'élément hypertextuel, aux propriétés génériques par excellence.

2.1 *La Kahéna* à l'épreuve d'un univers mythico-historique

« (...) le mythe est polymorphe, il échappe à toute volonté de lui donner une seule signification. En plus, c'est un formidable réservoir pour un écrivain. »

Salim Bachi¹

« (...) marquer un passé, c'est faire place aux morts, mais aussi redistribuer l'espace des possibles. »

Michel De Certeau²

Nous avons montré au préalable que le titre du roman *La Kahéna*, matérialise dans le récit une résidence mystérieuse qui a été construite par Louis Bergagna sur les terres des Beni Djer « vers 1910 ». Ce colon maltais, qui « acheta de nouvelles terres, et se fit élire à la mairie de Cyrtha³ », bâtit donc cette maison emblématique et vivante en recouvrant le nom d'une personnalité célèbre, *El Kahéna*. De par cette nomination singulière, la demeure de Bergagna se dresse, dès lors, tel un support ou un raccourci narratif qui dirige le récit en exhortant une tradition littéraire et culturelle ancestrale ; sachant que « le passage de n'importe quelle forme du discours oral à l'écrit peut être considéré comme réécriture⁴ ». Topos de la résidence immémoriale qui « se défait des intrusions⁵ » étrangères, cette villa mythifiée au nom d'une « guerrière antique⁶ », symbolise ainsi l'esprit d'un pays meurtri par une réalité amère et menaçante : « *La Kahéna c'est l'Algérie, une maison, une reine berbère, une histoire, une métamorphose, des histoires, des Algéries⁷* », confirme l'auteur. Personnage emblématique appartenant au patrimoine culturel maghrébin, *El Kahéna* se distingue, en effet, par sa résistance et sa ténacité à défendre son pays et son identité en persistant

¹ Bulletin of Francophone Postcolonial Studies, Interview de Salim Bachi, *op. cit.*, pp.7-8. Consulté le 28/07/2019.

² *L'Écriture de l'Histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 140.

³ *La Kahéna*, *op. cit.*, p. 67.

⁴ 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.

⁵ *La Kahéna*, *op. cit.*, p. 109.

⁶ *Ibid.*, p.19.

⁷ « Entretien avec Salim Bachi », *op. cit.*, consulté le 20/03/2020.

ainsi « *dans la mémoire des indigènes comme la femme qui se refusa à eux et qui se dressa à rebours de la conquête musulmane*¹ ». Le choix de ce titre tente donc de redonner vie à cette figure emblématique de l'Histoire, souvent revisité dans l'écriture contemporaine², à l'instar de ces « *personnalités annonciatrices de la nation algérienne. Éternelles rebelles qui fondent encore notre psyché*³ ». En interceptant cette figure historique qui réconcilie le présent et le passé, le récit dévoile ainsi une configuration intertextuelle et générique qui permet de déconstruire et de reconstruire ce mythe indestructible et légendaire :

« La Kahina échappe aux hommes et à l'histoire pour entrer dans le mythe : c'est une autre manière de dire qu'elle ne correspond plus à une vérité vécue et observable parmi les femmes de son pays mais qu'elle survit avec la force d'une idée, d'autant plus indestructible qu'elle est profondément enfouie.⁴ »

Garant de l'imaginaire collectif, le titre expressif du roman, *La Kahéna*, s'impose donc comme « *un langage polyvalent, un langage spécifique qui s'introduit par enchâssement dans le logos*⁵ ». Il incarne, de ce fait, un élément hypertextuel qui ordonne dans le texte un caractère générique manifeste en combinant entre la réalité et la fiction, le mythe et l'Histoire ; sachant que « *Toute insertion d'un langage culturel dans le texte littéraire peut devenir objet d'intertextualité*⁶ ». Cette alliance mythico-historique, perceptible dans le titre et renforcée dans le co-texte, se présente donc sous forme de jeu fictionnel qui tente de redynamiser le sujet en présentant cette figure féminine « *comme un objet à lire, à voir, à prendre*⁷ », selon Henri Mitterand.

¹ *La Kahéna*, op. cit., p. 110.

² Salim Bachi atteste que « *Ce sont, bien sûr, des mythes contemporains, qui sont nés autour de la construction nationale. Ils eurent leur nécessité avant et au moment de la Guerre d'indépendance, mais ils auraient dû réintégrer les livres d'histoire après* ». In, « Je suis un romancier pas un témoin », Juin 2007. Disponible sur <http://www.babelmed.net/article/2194-salim-bachi-je-suis-un-romancier-pas-un-temoin/>, consulté le 24/03/2020.

³ *Ibid.*

⁴ Denise Brahimy, *Femmes arabes et sœurs musulmanes*, Tierce, 1984, p. 15.

⁵ Marc Eigeldinger, *Lumières des mythes*, Paris, P.U.F, 1983, p. 12.

⁶ Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, op. cit., p. 15.

⁷ « Les titres des romans de Guy des Cars ». In, Claude Duchet, *Sociocritique*, Nathan, Paris, 1979, p. 94.

Nous nous attacherons dans ce qui suit à l'examen d'une autre forme hypertextuelle de ce titre qui semble ordonner tacitement dans le texte des aspects génériques relatifs à l'univers des contes merveilleux¹ et des récits fantastiques².

2.2 *La Kahéna*, espace enchanté du conte et de l'oralité : entre le merveilleux et le fantastique

« Les contes appellent d'autres contes. Shéhérazade ne s'arrête jamais. Le monde n'est jamais figé. La vérité est multiple. Tout est dans la relation. »

Ilaria Vitali³

Nous avons pu montrer dans ce qui précède que le titre du roman *La Kahéna*, qui personnifie une maison légendaire et symbolique, annonce une intertextualité générique à caractère mythico-historique en attestant de sa valeur hypertextuelle. Amplement nourri par les légendes, les mythes et les contes, l'espace de *La Kahéna*, est, par ailleurs, nettement marqué par la présence d'un univers merveilleux et fantastique en célébrant l'importance de la parole dans le récit. Ce lieu féérique et surnaturel est, en effet, perçu dans le texte comme un réceptacle des contes des *Mille et une nuits*⁴. Nous verrons dans ce qui suit comment et dans quelle mesure ce titre singulier peut-il anticiper certaines relations intertextuelles qui, en contaminant l'économie du texte, marquent ainsi sa valeur et son caractère générique. C'est en considérant l'univers spatial de la villa de Bergagna, tel un cadre narratif majeur, que sera donc mené notre l'analyse de cet élément hypertextuel qui semble exalter, en

¹ Dans les contes merveilleux, « *Le surnaturel n'y est pas épouvantable, il n'y est même pas étonnant, puisqu'il constitue la substance même de l'univers, sa loi, son climat* ». In, Roger Caillois, *Anthologie de la littérature fantastique*, « *De la féerie à la science-fiction* », Gallimard, Paris, 1966, p. 8.

² Du terme « fantaisie », le fantastique est un genre littéraire qui consiste à raconter des événements étranges et surnaturels qui se déroulent « *dans un climat d'épouvante et se terminent presque inévitablement par un événement sinistre* ». *Ibid.*, p. 9.

³ « La bibliothèque de Shéhérazade en voyage. Reprises et réécritures d'un livre-édifice dans la littérature algérienne contemporaine. » Voix plurielles 5.1, Mai 2008. Disponible sur, <file:///C:/Users/lilao/Downloads/484-Texte%20de%20l'article-1732-1-10-20111203.pdf>, consulté le 26/13/2020.

⁴ L'auteur explique ainsi que « *La Kahéna a aussi été un travail sur Les Mille et Une Nuits* ». In, « Entretien avec Salim Bachi », *op. cit.*, 2006, consulté le 16/05/2019.

effet, « *le charme du conte, [et] de l'oralité*¹ ». L'étude du titre, dans sa relation avec son co-texte, dévoilera ainsi l'absence récurrente de toute forme de logique et de cohérence, et ce, par le biais de la double présence d'un monde féerique et merveilleux et d'un univers angoissant et effrayant au sein du texte.

2.2.1 *La Kahéna à l'épreuve de la parole et du merveilleux*

Garant de l'identité, de la mémoire et de l'imaginaire collectif ce « *palais des Mille et une nuits*² » dessine un cadre narratif singulier qui évoque dans le roman un univers féerique « *qui s'ajoute au monde réel*³ », en maintenant la tradition orale du conte merveilleux. En effet, dans ce lieu majestueux, éponyme du titre, des événements surprenants et des personnages hors normes font souvent irruption dans le récit en découvrant des caractéristiques inhérentes à ce genre de fiction. Aussi, la découverte de certains documents révélateurs appartenant au père de Hamid Kaïm et à son grand-père Bergagna, permet donc au narrateur de dévoiler tout au long du récit des fragments d'histoires qui frôlent souvent l'invraisemblable. Alimentés par une imagination fertile, ces contes vertigineux oscillent donc souvent entre l'étrange et le féerique, le réel et l'imaginaire en magnifiant cette maison magique « *où les tapis profonds semblent toujours prêts à l'envole, où les jets d'eau se perpétuent miraculeusement, accompagnant le chant de quelque oiseau improbable au plumage recouvert de pierreries*⁴ ». Hamid est, d'ailleurs, décrit dans le texte tel un « *Djinn* » mystérieux qui « *émergeait (...) de sa lampe*⁵ » en incarnant un être surnaturel doué d'un pouvoir mystérieux. A ce titre, ce génie-narrateur pourrait consolider aisément « *l'étonnante volonté du conteur qui, assuré de tenir son public, cherchait à s'en amuser, l'attirant dans ses rets, l'agaçant comme un enfant agace un insecte*⁵ ». Le conteur alternait, toutefois, la narration entre lui et son avatar Shéhérazade, en tentant

¹ Ilaria Vitali, « *Rencontre avec Salim Bachi, Constellations francophones* » Publifarum, n. 7, *op. cit.*, 2007. Consulté le 16/07/2019.

² *La Kahéna*, *op. cit.*, p. 64.

³ Roger Caillois, *Anthologie de la littérature fantastique*, « De la féerie à la science-fiction », *op. cit.*, p. 8.

⁴ *La Kahéna*, *op. cit.*, p. 148.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

de maintenir le pouvoir et la magie de la parole¹ : « *Je t'ai légué l'amour des histoires, me dit Hamid Kaïm (...) et je redoutais la fin de celle-ci, partagée entre le désir d'en savoir plus, de tout savoir, et la crainte de ne jamais me remettre du silence définitif qui suivrait.*²», atteste-elle. Le talent de ce narrateur hybride et androgyne, Hamid-Shéhérazade, réside donc dans son pouvoir remarquable à générer « *un récit qui séduit*³», envoute et enchante le lecteur. Surgissant directement de l'univers merveilleux des contes des *Nuits*, cette « *sultane des aubes* » contracte donc l'aspect d'une parole salutaire en confiant, à « *qui accepte d'en subir la fascination*⁴», toutes les histoires dont elle a eu connaissance : « *(...) mon désir s'enracinait dans cette parole en défaut ; elle existait, je prenais corps ; elle s'évanouissait, je me délitais, filant dans les ténèbres, semblable à ces spectres qui se matérialisaient quand nous les évoquions*⁵» avoua-t-elle. Ces deux figures archétypales, Hamid et Schéhérazade, matérialisent ainsi une forme d'éloge à l'univers merveilleux des contes et de l'oralité en exhortant l'intérêt du lecteur, qui ne devrait plus être considéré « *seulement comme une oreille, un déversoir*⁶» creux et inutile.

Le titre du roman, *La Kahéna*, matérialise donc un espace romanesque enchanté et magique en rappelant ainsi l'univers fictif d'un « *palais de conte de fée*⁷», aux allures de sorcière. Appuyé par la présence de la narratrice-auditrice Shéhérazade, figure fascinante de la parole créatrice, le texte marque donc souvent des interférences intertextuelles étroites avec des récits immémoriaux en rappelant, par conséquent, l'univers générique des contes merveilleux.

¹ L'auteur déclare d'ailleurs que « *Shéhérazade dans La Kahéna est celle qui sauve le monde de l'oubli et donc de la mort. (...) C'est la victoire du verbe sur le glaive* ». In, Ilaria Vitali, « Entre émeutes algériennes et Mille et une Nuits : l'histoire en fiction chez Salim Bachi », Postures, Dossier, "Les écritures de l'Histoire", N°10, 2008. Disponible sur <http://revuepostures.com/sites/postures.aegir.nt2.uqam.ca/files/vitali-10.pdf>, consulté le 18/11/2019.

² *La Kahéna*, op. cit., p. 297.

³ Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, PUF, 108, « Que sais-je ? » Le point des connaissances actuelles, N° 907, quatrième édition, Paris, 1974, p. 8.

⁴ *La Kahéna*, op. cit., p.156.

⁵ *Ibid.*, p. 105

⁶ *Ibid.*, p.185.

⁷ *Ibid.*, p. 148.

Indépendamment de ce monde féérique et enchanté, le récit ne manque pas de dévoiler, par ailleurs, la présence d'un univers fantastique, que l'on pourrait qualifier au sens de Louis Vax, de genre fictionnel « *merveilleux effrayant*¹ ». Nous verrons, en ce sens, qu'en semant l'incertitude et l'angoisse, le fantastique semble, en effet, imprégner fortement la résidence de Bergagna en affirmant que « *le merveilleux touche au fantastique quand il se fait terrifiant*² ».

2.2.2 *La Kahéna* à l'épreuve du fantastique

« (...) dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. »

Roger Caillois³

Truffée de mystères, d'énigmes, de magie et de fantômes qui défient la logique, *La Kahéna*, « *à la fois histoire et mémoire, se mue en antre magique*⁴ » en suscitant souvent une violente détonation du fantastique au sein du récit. Cette habitation énigmatique est, en effet, soumise à des intrusions constantes d'évènements extravagants qui permettent la manifestation « *du mystère dans le cadre de la vie réelle*⁵ ». Espace inquiétant et insolite, elle se transforme donc en un manoir hanté et menaçant où, dans un surgissement intense du surnaturel, « *les lourdes portes ouvragées paraissent s'ouvrir, quand le simple désir s'en fait ressentir*⁶ ». En faisant ainsi resurgir les spectres qui peuplent et qui hantent ses recoins, *La Kahéna* menace, de la sorte, d'étouffer ses propriétaires et de les engloutir à tout moment :

¹ *L'art et la littérature fantastiques*, PUF, « Que sais-je ? », *op. cit.*, p. 6.

² *Ibid.*, p. 6.

³ *Anthologie de la littérature fantastique*, « De la féerie à la science-fiction », *op. cit.*, p. 9.

⁴ Revue Études francophones, « La littérature moderne algérienne de langue française », *op. cit.*, consulté le 23/11/2019.

⁵ Pierre-Georges Castex, « Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant », José Corti, Paris, 1962, p. 8.

⁶ *La Kahéna*, *op. cit.*, p. 148.

« Des racines boueuses avaient crevé le plancher, soulevant des tentures, délivrant des fleurs carnassières à la vulve écarlate ; elles libéraient des parfums lourds, irrespirables, pestilentiels qui se fauflaient dans la pièce (...) ces écoulements végétaux se multipliaient autour de lui [Hamid], l'enserrant en leur gangue feuillue où, entre les filaments, sifflaient et hurlaient des volatiles inconnus ; des singes recouverts de puces se grattaient au sang.¹»

Dotée d'un pouvoir prodigieux, elle assujettit ainsi ses propres habitants qui, fatalement « *pris au piège²* », reçoivent souvent la visite de certaines figures fantomatiques des premiers locataires disparus ; en effet, « *les habitants de Cyrtha, anciens et décatés, vrombissaient dans les miroirs comme des mouches au piège d'une vitre, attirés par le soleil et l'azur³* », témoigne le narrateur. Ces revenants ténébreux viennent donc errer et retrouver les habitants, en défiant toute forme de cohérence et de rationalité. La cohabitation étroite du monde habituel avec le monde surnaturel, ordonne donc souvent des événements purement insolites qui bousculent la sérénité des habitants, à l'instar de Hamid Kaïm. Livré à un délire constant, ce personnage était, en effet, confronté à moult illusions étranges dont la vision de certaines « *silhouettes d'inconnues [qui] se découpaient, s'approchaient⁴* » et lui livraient d'anciens secrets, profondément enfouis dans l'oubli. Ses élucubrations et son éthylisme alimentaient donc « *le concert infernal⁵* » de ses spectres, au point de percevoir *La Kahéna* renaître de ses cendres « *comme dans la légende, c'est-à-dire en sorcière⁶* » ; Hamid Kaïm, qui ne parvenait plus à distinguer la réalité de l'imaginaire, était, de ce fait, constamment livré à la peur, à l'angoisse et à l'incertitude :

« Il vit surgir un bestiaire fantastique : des boas, des anacondas, des pythons, des crocodiles et des caïmans aux yeux enflammés (...) ; des scolopendres velues glissaient sur les murs, louvoyaient entre les miroirs, et tombaient avec le bruit sourd et visqueux des immondices qui s'écrasent en maculant sur le sol. (...) Hamid Kaïm tentait de se protéger en se recroquevillant, les bras passés autour du corps, frémissant de dégoût et de peur, ne parvenant plus à voir la réalité⁷ ».

¹ *Ibid.*, p. 157.

² *Ibid.*, p. 125.

³ *Ibid.*, p.161.

⁴ *La Kahéna, op. cit.*, p.158.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 156.

Par ailleurs, l'ombre spectrale de Sophie, l'épouse de Bergagna, apparaît subitement vêtue de « *sa longue robe blanche, une ombrelle à la main*¹», en glissant une forme d'irrationnel dans le récit. Les plaintes récurrentes de cette ombre fantomatique, divulguent ainsi certains aspects confidentiels concernant sa courte et misérable vie avec son époux infidèle. Surgissant de nulle part, elle se livre à Hamid Kaïm et, en condamnant les comportements abjects de son conjoint, lève ainsi le voile sur une jeunesse perdue en sa compagnie. Spectre impitoyable, Louis Bergagna s'infiltré discrètement, par ailleurs, à travers les glaces « *engoncé dans son costume beige*²», en tentant d'apporter des compléments d'informations sur sa vie tumultueuse ainsi que sur les circonstances de la construction de sa villa. Les diverses révélations de cette conscience morbide projettent donc les « *images de ses angoisses ou ses terreurs*³», en plongeant les personnages dans la crainte, le doute et la confusion. Il achève, néanmoins, son discours par la révélation qui témoigne de la déchéance amère de son empire où « *le ciel de dieu et ses tendres collines et ses ruisseaux de miel et ses créatures*⁴» avaient rejoint le néant. Dans cet univers surnaturel qui « *n'a pas d'autre décor, n'a pas d'autre structure d'accueil que le monde quotidien*⁵», les divers protagonistes s'agitent donc de nuit comme de jour de lassitude, « *de dégoût et de peur*⁶». Cette perspective narrative permet ainsi d'introduire « *une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle*⁷». Accentuée par les mirages et les obsessions, ce phénomène de disjonction dans la logique paisible du monde transgresse ainsi l'illusion du réel en s'imposant comme une forme d'hésitation « *éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel*⁸».

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 159.

³ Pierre-Georges Castex, « Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant », *op. cit.*, p. 8.

⁴ *La Kahéna*, *op. cit.*, p. 160.

⁵ Jean Baptiste Baronian, *Un nouveau fantastique, esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, L'Age d'homme, Lausanne, Paris, 1977, p. 16.

⁶ *La Kahéna*, *op. cit.*, p. 160.

⁷ Roger Caillois, *Anthologie de la littérature fantastique*, « De la féerie à la science-fiction », *op. cit.*, p. 8.

⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, coll. "Poétique", Paris, Seuil, 1970, p. 29.

Le lecteur se heurte forcément, dès lors, à des difficultés de discernement des actions et des personnages ; sachant que, au sens de Rachel Bouvet, le fantastique « *est d'abord un effet de lecture* ¹ ».

En somme, l'analyse du titre du deuxième roman, *La Kahéna*, a pu justifier la manifestation d'une intertextualité générique complexe qui ordonne un univers tant mythique, merveilleux que fantastique au sein du récit. Ces divers croisements « *de surfaces textuelles* ² » et interactions génériques ne se délivrent, toutefois, que par les implications que le titre entretient avec son co-texte. Il fonctionne, en effet, « *de manière métonymique, puisqu'en l'occurrence l'énoncé de la partie permet de citer le tout* ³ » ou la totalité de l'œuvre. La considération de cet élément paratextuel a pu distinguer, dans un premier temps, certaines interférences textuelles à caractère historique qui marquent des jonctions étroites avec une configuration mythique incontestable. L'analyse a pu montrer, subséquemment, l'immanence d'un univers surnaturel et extravagant qui révèle un enchevêtrement remarquable des formes héritées du conte et de l'oralité dans le texte. Eponyme de la villa féerique, le titre nous livre ainsi, au fur et à mesure de la lecture du récit, la constance d'un univers merveilleux et fantastique qui ordonne une rupture imposante dans les constantes du réel. Ainsi, cet élément hypertextuel et « *indice culturel du genre* ⁴ » anticipe aisément une forme d'ancrage puissant dans l'imaginaire universel en anticipant, toutefois, le récit que de façon « *marginale [et] lointaine* ⁵ ».

¹ *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*, Montréal, Balzac-Le Goriot, Coll. « L'univers des discours », 1998, p. 9.

² Julia Kristeva, *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse*, *op. cit.*, p.144.

³ Henri Mitterand, « *Les Titres des romans de Guy des Cars* ». In, Claude Duchet, *Sociocritique*, *op. cit.*, p. 90.

⁴ Claude Duchet, *la fille abandonnée et la bête humaine, Éléments de titrologie romanesque*, *op. cit.*, consulté le 28/10/2019.

⁵ Henri Mitterand, « *Les Titres des romans de Guy des Cars* » dans *Sociocritique*, Claude Duchet, *op. cit.*, p. 90. p.91.

3. *Les douze contes de minuit, une turbulence générique ?*

Tel que nous l'avons mentionné au préalable, le troisième ouvrage du corpus, *Les douze contes de minuit*, propose au lecteur un genre particulier par rapport aux deux récits qui le précèdent. Il se présente, en effet, sous forme d'un recueil de nouvelles littéraires qui clôture, d'un point de vue thématique, la trilogie¹ sur la ville de Cyrtha où la population « *se trucidait pour l'amour de Dieu, de la Liberté, du Bien, du Beau, du Vrai*² ». Le titre de cet ouvrage se présente donc sous forme d'un syntagme nominal subdivisé en deux groupes : le premier se compose d'un article défini « *les* », d'un adjectif numéral invariable « *douze* », ainsi que d'un nom commun masculin pluriel « *contes* » ; le second est un syntagme prépositionnel, constitué de la préposition « *de* » et du nom commun masculin singulier « *minuit* », qui renvoie à l'heure « zéro » de la journée. Cet élément paratextuel est d'ailleurs suivi par l'indication générique « *Nouvelles* », inscrite à l'écart en tant que sous-titre autonome. La combinaison complexe entre deux formes de récits littéraires brefs, anticipées par le titre, installe ainsi une tension explicite entre deux orientations génériques du texte, à savoir : celui du recueil de nouvelles et celui de l'univers des contes fabuleux. Cette configuration hypertextuelle du titre permet ainsi de justifier, en ayant recours aux termes « *douze* », « *contes* » et « *minuit* », la présence d'une jonction étroite avec une longue tradition littéraire orale. Le renvoi tacite aux récits immémoriaux, ne saurait toutefois être appliqué pleinement à son contenu, sachant que les nouvelles ne se présentent pas précisément « *Comme dans ces contes du vieux temps*³ », à proprement parler. En effet, par le biais d'une « *anticipation seulement allusive*⁴ », le titre annonce et prédit des interférences intertextuelles et génériques équivoques qui ne se manifestent, toutefois, qu'au fur et à mesure de la lecture des récits. Cependant, même le sous-titre semble fonctionner comme une amorce générique révélatrice qui vient

¹ En réponse à une question concernant cette trilogie, S. Bachi réplique en ces termes : « *Je n'ai pas poursuivi la trilogie de Cyrtha par d'autres romans parce que je crois avoir parlé de toute l'Histoire de l'Algérie depuis l'antiquité, de manière synthétique, sans jamais tomber dans le roman historique* ». In, Bulletin of Francophone Postcolonial Studies, Interview de Salim Bachi, *op. cit.*, p. 7-8. Consulté le 28/07/2019.

² *Les douze contes de minuit, op. cit.*, p. 62.

³ *Ibid.*, p. 177.

⁴ Nathalie Piegay-Gros, *Introduction à l'intertextualité, op. cit.*, p.91.

annoncer au lecteur que ce livre n'est, en fait, qu'un recueil de nouvelles. D'ailleurs, l'agencement structurel de cet ouvrage, dont le contenu est nécessairement lapidaires, s'avère se conformer amplement à l'indication du titre et du sous-titre. Assimilé à une heure précise de la nuit « *minuit* », le titre semble donc annoncer des histoires jonchées par la noirceur, l'animosité et l'épouvante en anticipant, de ce fait, une certaine homogénéité de l'ensemble des récits. Par ailleurs, le thème récurrent de la ville de « *Cyrtha la mémorable*¹», qui traverse toutes les nouvelles du recueil, expose clairement un monde peuplé de haine et de violence en marquant une forte cohésion entre les textes du recueil, mais aussi de tout le corpus. Cette cohérence globale, qui tend à réunir les nouvelles en un seul roman-recueil ne pourrait dissimuler, toutefois, la turbulence générique qui se distingue dès l'entrée du livre ; tel « *un objet de métamorphose*²», le recueil peut donc être lu d'un seul trait, ou encore de façon fragmentaire. Destiné « *à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre qui suit*³», ce titre révélateur annonce donc l'aspect fractionné du texte en convoquant tant l'univers du conte que de la nouvelle. En se posant comme un segment paratextuel « *enchaîné à son texte*⁴», il annonce et prédit, de ce fait, un récit littéraire indéterminé qui conteste toute forme de subordination générique particulière.

Nous examinerons dans ce qui suit les titres des douze récits du recueil qui semblent présenter, pour la plupart d'entre eux, des propriétés fortement révélatrices et significatives en glissant souvent l'image d'une réalité violente dans le texte. Parfaitement liés au dispositif titrologique initial, ces derniers semblent, d'ailleurs, concourir à l'agencement d'une intertextualité générique incontestable en sollicitant la mémoire littéraire et culturelle, tant de l'auteur que du lecteur.

¹ *Les douze contes de minuit*, p.154.

² Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 11.

³ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 98.

⁴ Claude Duchet, *Sociocritique*, *op. cit.*, p. 92.

3.1 Analyse de l'appareil titrologique des douze nouvelles, pour un ancrage socio-historique à tonalité tragique

Les douze titres du recueil semblent, en effet, constituer des éléments hypertextuels représentatifs qui introduisent souvent une orientation historique à tonalité tragique, en levant le voile sur une situation sociale conflictuelle au sein de la fiction. C'est, en effet, à travers la présence de liens étroits avec le contenu de l'œuvre que ces derniers se découvrent, au fur et à mesure de la lecture et en fonction de la diversité des thèmes abordés. L'univers sombre et pathétique de la ville de Cyrtha, où « *On assassinait des enfants pour le bonheur universel*¹», se distingue donc, progressivement, en découvrant un quotidien infernal et sanglant : « *Cyrtha-ville, cauchemar, était pour moi une manière de condenser l'histoire de l'Algérie*²» confie l'auteur. D'ailleurs, le recours récurrent du récit à une perspective en équilibre entre les dimensions sociales, historiques et tragiques ordonne souvent un agencement textuel singulier qui met l'accent sur l'enjeu générique du texte. Nous nous demandons, dès lors, comment et dans quel mesure les titres évocateurs des douze nouvelles concourent-ils à composer avec différentes configurations intertextuelles et génériques dans le texte. L'analyse va nous permettre ainsi d'examiner chaque titre séparément, en considérant leurs prouesses métaphoriques, métonymiques, mais aussi symboliques qui annoncent et anticipent le récit à venir. Pour ce faire, nous avons opté pour une alternative qui permet de synthétiser l'analyse sous forme de tableau condensé, vue l'ampleur du sujet et le nombre de titres à considérer.

¹ *Les douze contes de minuit, op. cit.*, p. 62.

² « Et la vie se transforme en cauchemar », *Les douze contes de minuit* de Salim Bachi, article publié dans l'Expression, le 09/06/2007. Disponible sur <https://www.djazairess.com/fr/lexpression/43696>, consulté le 23/11/2019.

3.1.1 Tableau récapitulatif de l'analyse des titres du recueil

Indices/Fonctions Titres	Indices sémiotiques et sémantiques + corrélations intertextuelles et génériques au regard du co-texte	Fonctions
Le vent brûle¹	<p>Syntagme verbal métaphorique, ce titre annonce la présence d'un univers sinistre, ravagé par la guerre intestine des années 90. En effet, même « <i>le vent</i> » dans <i>Cyrtha</i>, où des terroristes sont qualifiés d'insectes dévastateurs, s'est métamorphosé en une fumée incandescente en symbolisant une descente vertigineuse aux abîmes de l'enfer. La mort, devenue une évidence quotidienne, est ainsi concrétisée par le cadavre d'une femme qui, au fil du récit, se transforme en héros dramatique par excellence. Signe emblématique, cet élément paratextuel révèle donc un aspect hypertextuel tacite qui annonce une réalité socio-historique tragique.</p>	Mixte : Thématique/ Rhématique
Le messenger²	<p>Sous forme de syntagme nominal, masculin singulier, ce titre loquace renvoie dans le texte à un objet volant et personnifié qui se déclare être un « <i>Dieu</i> » souverain. Cet outil paratextuel annonce, en effet, la présence d'un émissaire sous forme d'un appareil sphérique qui accompagne et harcèle le personnage principal en tentant de mettre en lumière un « <i>complot de l'état</i> ». Intrinsèquement lié au texte, qui dénonce une forme d'endoctrinement social, il prédit donc la présence d'une entité dévouée qui véhicule des secrets et des d'informations, souvent liés à des faits historiques fictionnalisés. Sujet et objet à la fois, cet élément hypertextuel signifiant se distingue donc, indépendamment de son caractère thématique, comme une mise en abyme du travail du romancier-messenger.</p>	Mixte : Thématique/ Rhématique

¹ *Les douze contes de minuit, op. cit.*, pp. 7-16.

² *Ibid.*, pp. 17-26.

<p>Le naufrage¹</p>	<p>En tant que topos narratif, ce syntagme nominal annonce l’histoire d’un naufrage en plein mer. Il introduit, en effet, un récit saisissant qui brosse l’aventure d’un naufragé indécis qui lutte pour survivre, mais qui doute de l’utilité de ses efforts. Thématiquement, cet élément paratextuel anticipe donc les évènements à suivre en pilotant le récit d’une situation sociale décadente, confrontée à un destin tragique. Cette perspective pourrait vraisemblablement, par ailleurs, métaphoriser tout acte d’écriture comme submersion et tourment et, par conséquent, comme naufrage.</p>	<p>Mixte : Thématique /Rhématique</p>
<p>Fort Lotfi²</p>	<p>Ce substantif éponymique suggère, en tant que syntagme nominal allégorique, la présence d’un espace dédaléen qui représente dans le texte une caserne militaire ancrée dans le Sahara algérien. Il désigne ainsi un lieu maléfique où l’incarcération, la torture et la mort étaient devenues une épreuve quotidienne dans le récit. Ce titre allusif se pose, de la sorte, tel un lien hypertextuel indéniable qui introduit le récit d’une Histoire récente et fictionnalisée des plus pathétiques. Eminemment réflexif, il se dresse, d’ailleurs, tel d’un réceptacle du récit qui reflète l’image du livre dans le livre, en renvoyant au texte lui-même comme objet.</p>	<p>Mixte : Thématique/ Rhématique</p>
<p>Le cousin³</p>	<p>Présenté sous forme d’un nom propre, le présent titre évoque dans le texte un personnage-spectateur fortement endurci par l’hostilité quotidienne qui gangrène Cyrtha. Désintéressé et amnésique, ce dernier est, en effet, caractérisé par ses fantasmes récurrents occasionnés par des blessures suite à une attaque terroriste. Personnage déconnecté de la réalité, il tente ainsi de retrouver sa mémoire en épiant, à travers ses jumelles, le monde invraisemblable qui l’entoure. Insondable au premier abord, ce titre métonymique reflète donc l’image de toute une génération qui, confrontée à la tyrannie humaine, est démunie de sa mémoire, de son passé et de son avenir. Par le biais d’une histoire ordinaire aux retentissements tragiques, il tisse ainsi, des jonctions étroites avec un contexte socio-historique des plus dramatiques.</p>	<p>Thématique ou subjectal</p>

¹ *Ibid.*, pp. 27-33.

² *Les douze contes de minuit, op. cit.*, pp. 33-49

³ *Ibid.*, pp. 51-65.

<p>Palabres¹</p>	<p>Composé d'un seul élément syntaxique, ce titre évocateur introduit explicitement une forme de discours loquace et émouvant. Sous forme d'une scène théâtrale, le texte présente, en effet, un conciliabule interminable et poignant qui, ayant lieu entre plusieurs personnages, aborde divers sujets en rapport avec les maux et les tourments de leur communauté. Les phénomènes critiques de la drogue, de violence, mais surtout de la religion sont ainsi longuement traités en récusant toute forme d'endoctrinement politico-religieux.</p> <p>Fortement expressif, le titre reflète ainsi l'objet-texte lui-même en dévoilant une interférence générique irrécusable à caractère tragique au sein du récit.</p>	<p>Rhématique ou objectal</p>
<p>Enfers²</p>	<p>Sous forme d'un nom masculin pluriel, ce titre descriptif et métaphorique annonce clairement le contenu de son co-texte en augurant une interaction indéniable avec un contexte historique tumultueux. En faisant allusion à une forme de voyage aux enfers, il signale, en effet, la présence d'un univers barbare et démesuré, destiné aux supplices des damnés. Ce titre parabolique, procède donc tel un indice intertextuel qui rappelle le récit tragique d'une guerre civile sanglante, en levant le voile sur une réalité déplorable.</p>	<p>Thématique ou subjectal</p>
<p>Histoire d'un mort³</p>	<p>Indice évocateur et démonstratif, ce titre, qui rappelle <i>Tandis que j'agonise</i> (1930) de William Faulkner, se pose tel un syntagme nominal qui annonce l'histoire sinistre d'une famille ordinaire. Le nom féminin « <i>Histoire</i> » désigne d'emblée le récit de la vie d'un personnage de fiction en évoquant, par ailleurs, le caractère générique du récit à venir. Au-delà d'un hymne sur la mort, moult interrogations sur la vie, la trahison, la religion s'imposent donc amplement dans le texte. En tant qu'objet textuel, mais aussi sujet à part entière, ce titre désigne ainsi tant le texte lui-même que l'aspect sombre d'une réalité sociale dramatique.</p>	<p>Mixte : Thématique/ Rhématique</p>

¹ *Ibid.*, pp. 67-72.

² *Ibid.*, pp. 73-90.

³ *Ibid.*, pp. 93-114.

<p>Le bourreau de Cyrtha¹</p>	<p>Indice descriptif et connecteur suggestif, ce syntagme nominal désigne donc le surnom du personnage principal Seyf dans les récits du corpus. Engagé dans la brigade policière, ce tortionnaire représente, en effet, le paragon fictionnel de tous les bourreaux qui ont semé la terreur en Algérie durant guerre civile. Métaphorique, le titre agit ainsi comme un trait sémantique qui entretient dans le texte, animé par un registre tragique, une forte interaction avec une Histoire contemporaine en concrétisant, de ce fait, une poétique de la violence.</p>	<p>Thématique ou subjectal</p>
<p>Nuée ardente²</p>	<p>Composé d'un nom commun et d'un adjectif qualificatif, ce syntagme nominal métaphorique annonce une histoire émouvante qui dessine un univers instable où même « <i>la nuée brûlait</i> ³ ». A dominante descriptive, il introduit donc le récit d'une ville enflammé par les conflits « <i>au point de l'engloutir</i> ⁴ ». cette perspective narrative, qui prévaut dans tout le recueil, ordonne ainsi une dimension hypertextuelle qui renvoie à une Histoire contemporaine des plus tragiques.</p>	<p>Thématique ou subjectal</p>
<p>Icare et le minotaure⁵</p>	<p>Ce syntagme nominal, qui appelle un réseau sémantique ingénieux, révèle une relation étroite et explicite tant avec le récit mythique <i>d'Icare</i> et du <i>Minotaure</i>, qu'avec celui du labyrinthe. Indice de l'exubérance et du tragique, ce dernier permet au récit de saisir une sombre réalité en brossant les conditions de vie d'une jeunesse perdue, suite à une décennie d'isolement, d'injustice et de carnage. Signe évocateur, ce titre marque donc une empreinte intertextuelle relative à une longue Histoire fictionnalisée, en signant un attachement générique aux mythes antiques.</p>	<p>Rhématique ou objectal</p>

¹ *Ibid.*, pp. 115-139.

² *Ibid.*, pp. 141-150.

³ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 163.

⁴ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 182.

⁵ *Ibid.*, p. 151-164.

Insectes¹	<p>Sous forme de nom commun, masculin pluriel, ce titre parabolique, qui rappelle un sujet kafkaïen itératif, nous livre une forme de recrudescence perpétuelle de l'absurdité humaine. Aptes à toutes « <i>les métamorphoses qui hantent chaque homme²</i> », des individus corrompus et « <i>bouffis d'orgueil³</i> » contractent donc souvent l'apparence de bestioles morbides qui infectent Cyrtha. Cet élément paratextuel se présente donc sous forme d'une allégorie qui renvoie, à travers le motif itératif de la métamorphose, à l'image du terrorisme dont les méfaits gangrènent la population. Il se dresse ainsi, à la fois, comme sujet et comme objet en marquant dans le texte une forte interaction avec les récits de certains événements historiques des plus tragiques.</p>	Mixte : Thématique/ Rhématique
-----------------------------	---	--------------------------------------

L'analyse succincte des titres des douze nouvelles du recueil a permis de révéler l'existence d'une confrontation active de ces micro-textes signifiants avec leurs contextes respectifs ainsi qu'avec le titre initial du recueil. Moyen privilégié « *d'attentes ou d'expectatives sur le texte⁴* », ils combinent, d'ailleurs, une configuration hypertextuelle qui ordonne souvent un agencement étroit avec une dimension historique, à consonance tragique au sein du récit. Ce procédé littéraire permet ainsi de lever le voile sur l'esprit d'une réalité accablante, tant ancestrale que plus récente en marquant une résonance intertextuelle et générique irrévocables ; cette dernière se distingue, dès lors, tel un paradigme commun dans tout le recueil, mais aussi dans tout le corpus. Fortement interdépendants, les différents titres dévoilent, de la sorte, des fonctions tantôt thématiques, tantôt rhématique ou encore mixtes, en marquant des jonctions prospères avec les textes qu'ils introduisent et qu'ils annoncent.

¹ *Ibid.*, p. 165-181.

² *Ibid.*, p. 190.

³ *Ibid.*, p.169.

⁴ Joseph Besa Camprubi, *Les fonctions du titre*, Nouveaux actes sémiotiques, presse universitaire de Limoges, 2002, p. 17.

Conclusion du second chapitre

L'examen du dispositif titulaire du corpus a pu déceler, dans le présent chapitre, une dynamique hypertextuelle remarquable qui alimente et ordonne une intertextualité générique foisonnante au sein du texte. En effet, la considération de la structure syntaxique et de l'agencement sémiotique des titres, en rapports avec leurs co-textes, confirme aisément cette configuration textuelle qui sollicite une tradition culturelle et littéraire séculaire. Ce procédé littéraire permet, d'ailleurs, de garantir un croisement judicieux entre l'épique, le dramatique, l'historique, le mythique, le tragique, le fantastique et le merveilleux, en faisant valoir une activité générique saisissante.

L'analyse titrologique a pu donc montrer, dans un premier lieu, que le titre du roman, *Le chien d'Ulysse*, expose d'emblée une interférence intertextuelle obvie avec l'Odyssée d'Homère en tissant des liens génériques étroits avec ce récit épique. Cette manifestation hypertextuelle du titre entretient d'ailleurs, au fil du récit, une forme d'errance et de divagation des personnages en conciliant souvent le fictionnel et le factuel. Le narrateur déroule, en effet, le récit des voyages imaginaires de ces derniers qui, à l'instar du héros Ulysse, errent à travers l'univers chaotique de Cyrtha en permettant à l'auteur de projeter une épopée contemporaine par la transposition d'une épopée antique. L'examen de ce titre révélateur nous a permis de considérer, par ailleurs, l'univers spatial de la ville de Cyrtha qui se pose comme un lieu scénique, en contractant habilement l'aspect singulier de la ville d'Ithaque. Le retentissement de l'univers hellénique permet donc au lecteur de subodorer cette ville mythique qui se donne clairement à voir et à observer, tel un espace théâtralisé, dans le texte. La configuration hypertextuelle du titre, dont la fonction est à dominante rhématique, divulgue, par conséquent, des interférences intertextuelles singulières qui ordonnent une forte interaction entre le romanesque, l'épique et le dramatique.

L'examen du titre *La Kahéna* a montré, par ailleurs, une portée hypertextuelle notable qui combine, dans sa confrontation avec le contenu du roman, des orientations génériques irréfutables. Des interactions allusives avec une dimension mythico-historique s'affichent donc dans le récit en marquant une forte corrélation avec la tradition ancestrale du conte et de l'oralité. Cet élément paratextuel concrétise,

d'ailleurs, un espace hautement symbolique à travers une villa majestueuse, également nommée *La Kahéna*.

Enfin, l'analyse du titre du recueil, *Les douze contes de minuit*, a permis la distinction d'un agencement titrologique singulier qui conteste, dès le paratexte, l'assujettissement à une taxinomie générique systématique. Pourvu d'une force désignative, ce titre singulier consiste donc à annoncer les dominantes formelles de l'ouvrage en désignant d'emblée sa fonction rhématique et, par conséquent, le statut générique problématique du recueil. Ce dernier tergiverse nettement, en effet, entre l'univers du conte et de la nouvelle en échappant ainsi à toute exigence et à toute détermination qui le limite ou l'immobilise. Il demeure, dès lors, un principe complexe qui participe à brouiller les pistes interprétatives, en accentuant le doute et l'incertitude chez le lecteur quant au choix des orientations de sa lecture. Sous forme d'un tableau condensé, qui a permis d'esquisser une analyse concise de chaque élément titrologique, nous avons abordé séparément, par ailleurs, le titre de chaque nouvelle du recueil. L'étude a pu distinguer en effet, à travers les liens qu'ils tissent avec leurs co-textes, une dynamique intertextuelle et générique qui ordonne souvent une consonance historico-tragique au sein du récit. En tant que signes évocateurs à valeur anticipatrice, ces derniers annoncent, en effet, les rouages d'une longue Histoire sanguinaire et tumultueuse. Ils s'interpellent donc mutuellement et relient ainsi toutes les nouvelles, par le biais d'une forte concordance thématique qu'ils nourrissent dans le texte, en donnant lieu à une sorte de roman-recueil.

Au demeurant, l'analyse des différents titres du corpus a pu révéler leur faculté signifiante qui garantit, en se posant comme des moteurs judicieux de l'intertextualité générique, l'hybridation, le désordre et la fragmentation au sein du récit : « *Tout se passerait donc comme si, les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule, brillait seule dans la clarté mystérieuse qu'elle propage* », affirme Maurice Blanchot¹.

¹ *Le Livre à venir*, « Où va la littérature ? », *op. cit.*, p. 273.

Conclusion de la troisième partie

La présente partie a eu pour objet l'examen des différents aspects de l'interférence générique en œuvre dans le corpus à l'étude ; une perspective d'analyse qui a pu révéler, en effet, une prédisposition indéniable du récit à l'hybridité, à l'ambivalence et à la fragmentation. Indéterminé et protéiforme, le texte s'active souvent, de la sorte, à convoquer et à mêler aisément des genres et des textes littéraires hétéroclites qui déconstruisent l'agencement systématique du récit fictionnel.

Le premier chapitre consistait donc à analyser certains aspects du pacte autofictionnel qui permet à l'auteur de restituer et de reconstruire certains débris d'existence relatifs à son moi personnel, mais aussi à celui du monde auquel il appartient. En prétendant à une forme d'authenticité autobiographique, cette dynamique générique intimiste, ornée d'affabulation, exhibe donc souvent moult expériences fictionnalisées, tant individuelles que collectives. Elle contribue, de la sorte, à creuser des écarts profonds entre le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire, le vécu et le raconté au profit de la subjectivité et de la fiction. Prémunie d'une grande conscience du leurre le texte cultive donc d'une part, à travers une autofiction spéculaire, son propre système de fonctionnement en mettant en place une représentation implicite du sujet-écrivain ; et il célèbre, d'autre part, certains événements et situations mémorables en rapport étroit avec la réalité et l'absurdité de la vie. Cependant, malgré leur immersion dans les rouages de son existence, les récits de S. Bachi ne revendiquent nullement une authenticité autobiographique imputable à un « Je » univoque, et encore moins à la personne concrète de l'auteur. En entravant fortement l'identification du sujet narrant, le pacte autofictionnel renverse ainsi l'homogénéité générique et la régularité narrative du récit.

Du titre au texte, l'analyse paratextuelle qui a ciblé l'appareil titrologique des ouvrages du corpus a pu montrer, dans un second temps, l'hégémonie d'une intertextualité générique prospère au sein du récit. En effet, la vocation hypertextuelle des différents titres annonce souvent une jonction active entre différents genres littéraires en convoquant un héritage littéraire et culturel tant séculaire que contemporain. Dans une alliance parfaite avec leurs co-textes, ils ordonnent ainsi un

dialogisme intertextuel et une dynamique générique judicieuse qui oscille, généralement, entre les formes épiques, tragiques, dramatiques, historiques ou encore mythiques. Dotés d'une forte charge sémiotique, ils participent, de ce fait, à la détonation des mécanismes internes du texte en altérant la stabilité et la pureté des genres narratifs. L'examen de l'intertextualité générique, à travers l'appareil titrologique des ouvrages, a pu donc montrer que ce procédé littéraire se distingue aisément comme l'une des modalités scripturales déterminantes, qui s'évertuent à déjouer les codes formels du récit romanesque.

CONCLUSION GENERALE

«...maintenant que les frontières sont brouillées, plus de limites.»

Salim Bachi¹

Suite à ce parcours analytique qui a tenté d'approcher l'esthétique du fragmentaire dans trois ouvrages de Salim Bachi, *Le chien d'Ulysse*, *La Kahéna* et *Les douze contes de minuit*, il convient de revenir sur les questionnements essentiels et les issues possibles du sujet dont la complexité ne peut désormais être épuisée. Le travail consistait donc à réfléchir, à distinguer et à démontrer la pertinence et le bien-fondé de cette forme informelle et éclatée de l'écriture en ciblant les modalités distinctives ainsi que les jeux, les enjeux et les fonctions qui la déterminent et fondent sa richesse et sa singularité. Le projet fondamental consistait ainsi à mettre en évidence les diverses manifestations formelles et esthétiques de l'écriture fragmentaire, qui sont mises en œuvre à différents niveaux du texte bachilien : narratif, discursif, stylistique, fictionnel, structurel et sémiotique. En tentant d'étayer notre objectif premier et d'appuyer nos hypothèses initiales, l'analyse s'est donc focalisée, à travers une approche pluridimensionnelle, sur la considération de ce qui pouvait caractériser et définir les particularités de cette écriture irrégulière. Plusieurs concepts littéraires et assises critiques et théoriques dont, entre autres, celles de polyphonie, de narratologie, de réflexivité, d'interférence générique et d'intertextualité ont donc concouru à éclairer et à faire prévaloir une exultation incontestable du fragmentaire dans les récits du corpus.

Pour ce faire, l'examen attentif de chaque ouvrage a pu révéler, au cours de la première partie, l'intronisation d'une polyphonie narrative qui contribue, en tant que source de dialogisme implacable, à la propagation de divers j « eux » énonciatifs au sein du récit. En bravant une détonation narrative singulière, cette stratégie discursive ordonne, en effet, une dispersion des voix énonciatives à la première personne, d'une part, et engage, d'autre part, une excentricité typographique remarquable qui disloque la surface observable et structurelle du texte. L'analyse a pu ainsi dégager dans le

¹ *Le chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 113.

premier chapitre la constance d'une hétérogénéité énonciative qui, corroborée par la prolifération de diverses voix narratives à la première personne, entretient un éclatement palpable du sujet narrant. Ces voix divergentes, souvent dissidentes, garantissent ainsi la propagation des discours réfractaires dans le texte en découvrant, par le biais de mutations variées des perspectives et des points de vue, une société meurtrie par le mal-être et la violence. Moultes histoires se glissent et s'enchevêtrent donc en exhibant, sous forme de mouvement dynamique de contestations et d'oppositions, des opinions, des idéologies et des visions du monde antinomiques et conflictuelles. Ce procédé narratif engage, d'ailleurs, une jonction constante entre les discours prononcés et les monologues intérieurs en propageant, par le truchement d'une subjectivité manifeste, des questionnements complexes, tant d'ordre ontologiques qu'existentiels. Dans une détonation saisissante, le texte peine ainsi à stabiliser la narration qui oscille souvent entre une narration impersonnelle et une pluralité de voix énonciatives en bouleversant, de la sorte, l'identité du sujet unique et omniscient.

Au-delà de l'atomisation des voix narratives à la première personne, nous avons pu constater, dans le deuxième chapitre, la présence de divers jeux énonciatifs qui relèvent d'une excentricité typographique déconcertante. En effet, l'examen de certaines distorsions iconiques, qui altèrent fortement l'agencement structurel du texte, nous a permis de distinguer un émiettement imposant du récit tant au niveau discursif que narratif. A ce titre, le recours à certaines subdivisions chapitrales et séquentielles, la mise en place intelligible de blancs textuels et de vides sémantiques ainsi que la propagation des irrégularités syntaxiques et phrastiques sont donc autant de manifestations de cette non-conformité typographique. Cet agencement fracturé de la surface matérielle du texte, qui favorise les silences éloquents et les non-dits, engendre forcément une hétérogénéité énonciative remarquable en alimentant, de ce fait, la complexité des discours ainsi que l'épart du récit fictionnel. Par ailleurs et dans le même sillage, l'interrogation de la forme métafictionnel du récit a pu révéler la constance d'un niveau métatextuel qui corrobore les multiples roueries et mécanismes de fonctionnement de l'œuvre. Cette stratégie discursive se caractérise donc, entre autres, par la pratique du collage et du montage d'éléments textuels hétéroclites, de

fragments aphoristiques, de descriptions ekphrastiques et de passages en italique en installant, de la sorte, une corrélation équivoque entre le récit fictionnel et une forme de réflexion critique. Elle exhorte ainsi la manifestation tacite d'une voix auctoriale qui glisse souvent, par l'entremise d'un agencement autoréférentiel, des indices implicites sur le processus créatif du texte. En somme, l'excentricité typographique, qui prône l'étrangeté formelle et l'éclatement structurel, contribue donc fortement à déstabiliser l'homogénéité énonciative et narrative du récit.

Tout bien considéré, la polyphonie narrative, dont la fonction principale consiste à subvertir l'aspect uniforme et monologique du récit, cultive donc clairement l'hétérogénéité énonciative en générant une crise du sujet unique et omniscient. Ce procédé littéraire, qui valorise l'expression de la subjectivité, contribue ainsi à façonner, à assoir et à appuyer le caractère segmenté et inachevé du récit en cultivant une vision plurielle et divergente de la réalité.

L'étude de la notion de réflexivité mise en œuvre dans les récits du corpus a pu considérer, dans la deuxième partie, les différentes manifestations de la mise en abyme fictionnelle au niveau de l'énoncé. Cette stratégie narrative s'impose en effet, par le biais de rebondissements incessants des miroirs fictionnels, comme une modalité fondamentale de l'esthétique du fragmentaire. L'analyse a pu donc découvrir, au cours du premier chapitre, un foisonnement de jeux réflexifs qui se manifestent souvent tant sur le plan paradigmatique, à travers l'emboîtement constant des récits, que syntagmatique, via la répartition des micro-récits réflexifs sur la chaîne narrative. En se rejoignant respectivement par le fait de concordance des événements, pour la première catégorie des jeux de miroir, et de succession ou de simultanéité, pour la seconde, la mise en abyme se pose donc comme l'une des combinaisons réflexives essentielles qui perturbent et déconstruisent le récit. Il s'avère, dès lors, que le niveau paradigmatique garantit aisément, selon les degrés de similitude entre les énoncés réflexifs et les énoncés réfléchis, une double fonction de compression et de dilatation de la fiction. En installant des correspondances étroites entre les objets et leur miroitement, il ordonne ainsi une prolifération féconde des micro-récits réflexifs qui agissent par transformation du récit premier au sein du texte. Nous avons constaté

toutefois que ces jeux de miroirs marquent souvent des réduplications fictionnelles approximatives, de type simple, vue la déficience du degré d'analogie entre les fragments réfléchis et réfléchissants.

Par ailleurs, l'examen attentif du dispositif chronologique du texte a pu révéler, dans le second chapitre, un autre aspect de la mise en abyme qui engage différentes orientations des micro-récits réflexifs sur la chaîne narrative, selon des rapports de corrélation et de simultanéité entre les événements. Ces réduplications fictionnelles sont donc distribuées, sur le plan syntagmatique du texte, suivant trois modes de discordances temporelles : la mise en abyme prospective, rétrospective et rétro-prospective. Ce procédé narratif détermine et conduit ainsi, respectivement, des événements ultérieurs, antérieurs et circulaires ; ces derniers se présentent, d'ailleurs, sous forme de pivots rotatifs, suivant leur point d'ancrage dans le texte. Ces trois types de mise en abyme évoluent donc, horizontalement, selon leur valeur d'information et de révélation sémantique en déstabilisant fortement la chaîne temporelle du récit.

La réflexivité fictionnelle se révèle, en somme, comme l'une des dispositions fondamentales qui confèrent au récit une aptitude dynamique à s'autocritiquer, à s'autodésigner et à se recréer indéfiniment en multipliant ses reflets à l'infini. Elle s'affirme ainsi à différents niveaux de la structure interne du texte qui tend à exhiber, par le biais d'une tautologie remarquable, tant son artifice que son caractère fragmentaire. Décousu et démesuré, le récit s'oriente ouvertement, de la sorte, vers l'abîme de ses limites en participant, par le fait de rebondissements incessants des événements, à multiplier et à éclairer la fiction de l'intérieur.

Enfin, la considération de l'interférence générique a permis de dévoiler, au cours de la troisième partie, une prédisposition formelle des récits à enchevêtrer divers genres littéraires en s'obstinant à déconstruire toute idée de systématisation restrictive. L'analyse a pu donc montrer que ce procédé littéraire ordonne souvent une hybridation des genres à caractère tant autofictionnel, épique, dramatique, mythique, tragique que fantastique au sein du texte. La réflexion était donc orientée, dans un premier lieu, vers l'étude du pacte autofictionnel qui contamine fortement le récit, en dévoilant des jeux constants de représentation et de fictionnalisation de soi. Elle s'est

penchée, d'autre part, sur l'examen de la notion d'intertextualité qui ordonne, à travers une mosaïque de textes disparates, une dynamique générique remarquable au sein du corpus. Ainsi, l'examen du caractère autofictionnel du texte a pu démontrer, dans le premier chapitre, que ce genre de récit intimiste s'affirme pleinement comme une disposition générique qui prétend tacitement à une forme de légitimité autobiographique. Profondément ancré dans le monde instable où il vécut, l'auteur glisse souvent, en effet, des bribes d'évènements épars, tant individuels que collectifs, qui entretiennent un rapport étroit avec un univers social absurde et décadent. En faisant valoir une représentation équivoque de l'identité du sujet-auteur, le récit ordonne également, à travers une autofiction spéculaire, un lien puissant entre l'écriture et une expérience professionnelle relative au métier d'écrivain ; autoréflexif, le texte renvoie ainsi à l'image en miroir de l'auteur en action, mais aussi à celle du livre en gestation. Cette forme particulière du récit permet d'insérer, par ailleurs, certains aspects fictionnels en rapport avec un « moi » implicite, souvent confronté à la fatalité de la mort, du trauma et du deuil dans le texte. La recrudescence de ces thèmes, agrémentés par une subjectivité exacerbée, restitue donc certaines expériences personnelles qui ont profondément marquées l'esprit et la vie de l'auteur. Cette dynamique générique tisse ainsi des liens étroits entre le réel et l'imaginaire, le vécu et le raconté en affichant une mémoire amnésique et défaillante, tant la réalité est insaisissable et fluctuante.

Indépendamment du récit autofictionnel, nous avons pu constater, dans le second chapitre, un enchevêtrement prospère de références intertextuelles qui sollicitent souvent un riche héritage littéraire et culturel, issue de sources et d'horizons multiples. Cette configuration narrative ordonne, d'ailleurs, une détonation notoire de genres et de registres littéraires qui se combinent et se confrontent inlassablement au sein du récit. Elle se distingue ainsi dès le paratexte, à travers l'appareil titrologique, en combinant des caractéristiques génériques distinctives qui relèvent souvent de l'épique, du tragique, du dramatique, du comique, du mythique, de l'historique, mais aussi du fantastique et du merveilleux, dont la mise en œuvre judicieuse du conte et de l'oralité. A ce titre, la considération de l'aspect paratextuel des ouvrages, à travers l'analyse des différents titres ainsi que les jonctions étroites qu'ils tissent avec leur

co-textes, a permis de découvrir le retentissement d'une intertextualité générique saisissante qui contamine fortement l'économie des récits. Préposés et révélateurs, ces micro-textes se distinguent donc comme des éléments hypertextuels signifiants qui participent à la divulgation des rouages internes du récit qu'ils annoncent et qu'ils commandent.

En somme, l'intronisation d'une dimension intertextuelle, aux propriétés souvent parodiques et caricaturales, concourt pleinement à l'installation d'un éclatement générique qui dynamite les codes littéraires en remettent en cause, par conséquent, le mythe de l'unité et de l'authenticité du récit.

À ce stade, plus on avançait dans l'analyse plus des pistes de réflexions éventuelles, qui pourraient être explorées, s'imposaient irrémédiablement d'elle-même en installant une impression pesante d'incomplétude et d'ouverture. À défaut d'une exhaustivité utopique, nous pouvons donc avancer que l'écriture fragmentaire, objet de notre étude, se dresse aisément comme une esthétique irréfutable qui contamine fortement l'économie des récits bachilien. Intrinsèquement liée aux textes, elle y trouve ainsi un univers fictionnel prospère et favorable à son essor, son épanouissement et son affirmation esthétique. La considération de cette notion incontournable de la modernité littéraire a donc dévoilé, au fur et à mesure de l'analyse, une dynamique scripturale complexe et signifiante qui revendique tant la dispersion et l'inachèvement, que l'indétermination et la diversité. En créant une tension palpable entre cohérence et incohérence, continuité et discontinuité, réalité et imaginaire, l'écriture fragmentaire accentue, en effet, l'instabilité et l'équivoque en découvrant son propre entendement de l'alliance des contraires. A la recherche d'un récit toujours à venir, elle se perd et se retrouve donc, inlassablement, en puisant du désordre et du chaos qui la distingue et la caractérise. Irritante et fascinante à la fois, elle valorise ainsi, un entre-deux intelligible qui, dans un aller-retour incessant et spasmodique de la lecture, persiste à maintenir des zones d'ombres et de lumière en se chargeant de toute une sordide dissimulation/révélation. Ouverte à la recherche, au mystère et à l'innovation constante, elle se présente ainsi comme une pratique signifiante qui, en tentant pertinemment de s'affranchir des codifications réductrices,

prend conscience de l'impuissance du langage à se concilier avec la complexité d'un monde incohérent et démesuré.

Somme toute, les enjeux essentiels de l'écriture fragmentaire sont donc tributaires de sa propre forme informe, saisissante et instable, mais aussi de sa propre forme-signifiante qui, en se voulant créatrice de sa propre identité formelle, féconde fortement l'intelligibilité du texte. Elle dessine et concrétise ainsi un espace textuel emblématique, autant prolixe et éloquent que chancelant, opaque et abscons, qui procure une place de choix au silence, à l'enchantement et à l'expérience des limites. En quête constante d'équilibre et d'assurance, elle se définit donc d'avantage par le désir de l'infini, effroyablement inconnu, que par le projet restrictif de l'harmonie, de la cohésion et de la totalité qu'elle n'écarte nullement, mais cherche plutôt à transcender. Consciente d'elle-même, elle ne s'érige donc nullement comme un manque, une gêne, une négation, une crise ou encore une simple faille, mais plutôt comme une expérience enivrante qui garantit son propre mouvement sémiotique, mais aussi sa propre orientation esthétique, voire poétique. L'écriture fragmentaire se pose et se dresse, de la sorte, comme un lieu de jubilation, de réflexion, de désir et de création qui s'ouvre au champ « *infini des probables*¹ », atteste Salim Bachi.

En traçant diverses pistes de réflexions, le présent travail laisse ainsi prévaloir un champ d'investigation et de prospection inépuisable qui pourrait être reconduit, revisité, réactualisé et développé ultérieurement. Aussi, de nouvelles voies de réflexions pourraient s'orienter, éventuellement, vers une perspective comparatiste en embrassant différentes œuvres appartenant à des auteurs et à des horizons distincts, afin d'approfondir la recherche sur la notion du fragmentaire, voire du fragment en littérature.

¹ Salim Bachi, *Le chien d'Ulysse*, p.110.

Bibliographie

1. Corpus

- *Le chien d'Ulysse*, éditions Gallimard, 2001, 272 p.
- *La Kahéna*, éd. Gallimard, 2003, 312 p.
- *Les Douze Contes de minuit*, (recueil de nouvelles), éd. Gallimard, 2007, 192 p.

2. Autres œuvres de Salim BACHI

➤ Romans

- *Autoportrait avec Grenade*, éd. Du Rocher 2005, 188 p.
- *Tuez-les tous*, Paris, Gallimard, 2006, 144 p.
- *Le silence de Mahomet*, Paris, Gallimard, 2008, 352 p.
- *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, éd. Gallimard, 2010, 288 p.
- *Moi, Khaled Kelkal*, Paris, Grasset, 2012, 140 p.
- *Le dernier été d'un jeune homme*, Paris, Flammarion, 2013, 272 p.
- *Le Consul*, Paris, Gallimard, 2015, 192 p.
- *Dieu, Allah, moi et les autres* (récit), éd. Gallimard, 2017, 192 p.
- *Un jeune homme en colère*, Paris, Gallimard, 2018, 208 p.
- *L'exil d'Ovide* (essai), éd. Jean-Claude Lattes, 2018, 190 p.
- *La peau des nuits cubaines*, Paris, Gallimard, 2021, 160 p.

➤ Nouvelles

- *Le vent brûle*, Le Monde diplomatique, janvier 1995.
- *Le Naufrage*, Algérie Littérature / Action, n° 3/4, 1996.
- *Le Grand frère*, Paris, Éditions du Moteur, 2010.
- *Fort Lotfi*, Revue Harfgang, 2002.
- *Le Cousin*, Revue Europe, Octobre 2003.
- *Moi, Mohammed Merah*, Le Monde des livres, 30 mars 2012.
- *Les singes*, La Nouvelle Revue Française, n° 639, novembre 2019.

3. Ouvrages critiques et théoriques

- ADAM, Jean-Michel, *Le texte narratif. Traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Nathan, Paris, 1994, p. 222.
- ALLEMAND, Roger-Michel, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 1996, 118 p.
- AMOSSY, Ruth, *L'Argumentation dans le discours*, Colin, Paris, 2006, 352 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Coll. « Points/Essais », Paris, Seuil,

- 1963 [1970], 368 p.
- *Esthétique et théorie du roman*, Ed. Gallimard, Paris, 1978, 453 p.
- BARONIAN, Jean Baptiste, *Un nouveau fantastique, esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausanne, L'Age d'homme, Paris, 1977, 103 p.
 - BARTHES, Roland, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957, 288 p.
 - « Littérature et discontinu », *Essais Critiques*, Paris, Seuil 1964, 280 p.
 - Œuvres complètes, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, (1^{ère} éd. 1968), 2002, 1074 p.
 - *Le Bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Seuil, 1984, (1968), 448 p.
 - *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, 278 p.
 - *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973, 112 p.
 - *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 2002 (1975), 191p.
 - *La Chambre claire*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, 200 p.
 - BEHLER, Ernst, *Ironie et modernité*. Paris, P.U.F. 1997, 389 p.
 - BELLEMIN-NOËL, Jean, *La psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Nathan, 1996, 128 p.
 - BENVENISTE, Émile *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, 368 p.
 - BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 229.
 - *L'Écriture du désastre*, Ed. Gallimard, Paris, 1980, 224 p.
 - *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1973, 187 p.
 - *Écrits politiques. 1953-1993*, textes choisis par Éric Hoppénot, Paris, Gallimard, 2008, coll. « Les cahiers de la NRF », 272 p.
 - BLANCKEMAN, Bruno, *Les récits indécidables*, Presses universitaires de Sententrion, Paris,
 - 2000, 224 p.
 - BORGES, Jorge Luis, *Conférences*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1985, trad. Française,
 - Buenos-Aires, 1977-1978, 224 p.
 - BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*, Montréal,
 - Balzac-Le Goriot, Coll. « L'univers des discours », 1998, 239 p.
 - BRAHIMI, Denise, *Femmes arabes et sœurs musulmanes*, Tierce, 1984, 318 p. d'aujourd'hui », 2003, 301 p.
 - BUTOR, Michel, *Les Mots dans la peinture*, Flammarion, « Champs » / Skira, « Les sentiers de la création », 1980 158 p.
 - *Michel Butor : Présentation et anthologie*, Paris, Seghers, coll. « Poètes

- *Répertoire IV*, Paris, Minuit, 1974, 452 p.
- *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1997, 184 p.
- CAILLOIS, Roger, *Anthologie de la littérature fantastique*, « *De la féerie à la science-fiction* », Gallimard, Paris, 1966, 642 p.
- CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, 400 p.
 - *Essai, Introduction aux « Maximes de Chamfort »*, La Pléiade II, 1965, 2000 p.
- CANVAT, Karl, *Enseigner la littérature par les genres : pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire*, Bruxelles, De Boeck, 1999, 300 p.
- CASTEX, Pierre-Georges, « *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* », José Corti, Paris, 1962, 466 p.
- CHARAUDEAU, Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, 927 p.
- COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Éditions Tristram, Auch, 2004, 250 p.
- COMBE, Dominique, *les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1989, 175 p.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 414 p.
- COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, 272 p.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 248 p.
- DE CERTEAU, Michel, *L'Écriture de l'Histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, 376 p.
- DÉJEUX, Jean, *La Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, P.U.F, 1992, 127 p.
- DENIS, Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan HER, 2000, 272 p.
- DERRIDA, Jacques, *Parages*, Galilée, 1986, 320 p.
 - *H.C. pour la vie, c'est-à-dire...*, Edition Galilée, 2002, 144 p.
- DOMENACH, Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, 301p.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, 468 p.
 - *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, p. 212.
- DUCHET, Claude, *Sociocritique*, « *Les titres des romans de Guy des Cars* », Nathan, Paris, 1979, 220 p.
- DUCROT, Oswald, *Les mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 241 p.
 - *Le dire et le dit*, « *Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation* », 1985, 140 p.
 - *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972, 279 p.
- DUJARDIN, Edouard, *Le monologue intérieur*, Paris, A. Messein, 1931, 126 p.

- DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992, 288 p.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil coll. « Essai », 1965 [1962], 313 p.
— *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Livre de Poche (Biblio Essais), Paris, Grasset, [1979] 1985, 315 p.
- EIGELDINGER, Marc, *Lumières des mythes*, Paris, P.U.F, 1983, 224 p.
— *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, 278 p.
- ELBAZ, Robert, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996, 118 p.
- ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1989 (1ère éd. 1957), 288 p.
— *Sémiotique et littérature*, Essais de méthode, PUF, Paris, 1999, 294 p.
- FOREST, Philippe, *Textes et labyrinthes : James Joyce, Franz Kafka, Edwin Muir, Jorge Luis Borges, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet*, Mont-de Marsan, Éd. Interuniversitaires, Paris, Gallimard, 1995, 166 p.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, « Tel », Gallimard, 1966, 406 p.
- GALLIX, François, *Genres et catégories du roman britannique contemporain*, Paris, Armand Colin, 1998, 207 p.
- GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, 508 p.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, Paris, 2004, 400 pages.
— *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, 352 p.
- GENETTE, Gerard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, Coll. Poétique, 1982, 480 p.
— *Figures III*, Paris Seuil, 1972, 288 p.
— *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, 128 p.
— *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, 400 p.
— *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991, 160 p.
— *Esthétique et Poétique*, Textes réunis, Paris, du Seuil, 1992, 249 p.
- GERVAIS, Bertrand, *Récit et actions. Pour une théorie de la lecture*, Québec, Le Préambule, 1990, 411 p.
- GIDE, André, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1939, 1392 p.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, « Le roman en procès » dans *lire le roman*, Bruxelles, Paris, De Boeck/Duculot, 1999 (1re éd. :1985), 171 p.

- GONTARD, Marc, *Écrire la crise, L'Esthétique postmoderne*, Presse universitaire de Rennes, coll. interférence, 2013, 150 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Du Sens, Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 256 p.
- GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, La Haye, Mouton, 1973, p. 173.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Éditions Armand Colin, 2007, 210 p.
- GUSDORF, Georges, *Le romantisme I*, Bibliothèque Payot, Paris, 1993, p.447.
- HAMON, Philippe, *Poétique du récit*, « Pour un statut sémiologique du personnage », Edition du Seuil, coll. « Points », 1977, 179 p.
- HARVEY, François, *Alain Robbe-Grillet : Le nouveau roman composite. Intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, 286 p.
- HEYNDELS, Ralph, *La Pensée fragmentée*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll., 1985, 209 p.
- HUGO, Victor, *Le Rhin*, Lettres à un ami, V. 3, Lettre XXVIII, Hetzel, Paris, 441 p.
- HUIB HOEK, Leo, *La marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Ed. Mouton, Paris, 1981, 368 p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 312 p.
- JEANNELLE, Jean-Louis et VIOLLET Catherine (dir.), *Genèse et autofiction*, Bruxelles, Louvain-la-Neuve, Academia Burylant, coll. « Au cœur des textes », 2007, 262.
- JOUVE, Vincent, *La littérature selon Roland Barthes*, Minuit, Paris, 1986, 108 p.
- KAFKA, Franz, *La Métamorphose*, traduction de Claude David, Gallimard, Paris, 1915, 144 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine « *L'énonciation de la subjectivité dans le langage* », Paris, Armand Colin, 1980, 290 p.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, « Le mot, le dialogue, le roman », Paris, Seuil (coll. Points), 1969, 384 p.
- LACOUE-LABARTHE, Philippe., NANCY, Jean-Luc, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, 456 p.
- LAIZÉ, Hubert, *Aristote Poétique*, Coll. Études Littéraires, PUF, Juillet 1999, 128 p.
- LYOTARD, — Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 176 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, du Seuil, 1975, 357 p.
- LYOTARD, Jean-François, « Réécrire la modernité », Les cahiers de philosophie, N°5, 1988, 238 p.
- MACÉ, Marielle, *Le genre littéraire*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2004, 256 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2004, 262 p.

- MAULPOIX, Jean-Michel, *Du Lyrisme*, José Corti, En lisant en écrivant, 2000, 448 p.
- MAURICE, Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, 352 p.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la Poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, 464 p.
- MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*,
— Montréal, Éditions Hurtubise, coll. « Brèches », 1989, 321 p.
- MITTERRAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, 266 p.
— *Zola. L'histoire et la fiction*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1990, 296 p.
- MOLINIÉ, George, *La Stylistique*, Paris, PUF- Que sais-je ? 1997, 128 p.
- MONTANDON, Alain, *Les Formes brèves*, Hachette, 1992, 192 p.
- MORET, Philippe, *Tradition et modernité de l'aphorisme : Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan*, Chazal, Genève, Droz, 1997, 425 p.
- MOURALIS, Bernard, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence Africaine, 1993, 238 p.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, éd., Dunod, Paris, 1996, 186 p.
— Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1998, 186 p.
- QUIGNARD, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Essai sur Jean de La Bruyère, Fata Morgana, 1986. 88 p.
- RABATÉ, Dominique, *Poétique de la voix*, Paris, José Corti, coll., « Les Essais », 1999, 322 p.
- REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Dunod, Paris, 1997, 165 p.
— *Temps et récit*, « *Le Temps raconté* », tome 3, Seuil, 1985, 432 p.
— *Temps et Récit*, « *L'intrigue et le récit historique* », tome 1, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1983, 416 pages
- RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel » 1967, 207 p.
— *Le Nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973, 188 p.
- RIFFATERRE, Michel, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris, 1978, (traduction française 1983), 256 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Les éditions de minuit, 1963, 152 p.
- SABRI, Noureddine, *La Kahéna, un mythe à l'image du Maghreb*, L'Harmattan, Paris, 2011, 269 p.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan/HER, 2001. 127 p.
- SANGSUE, Daniel, *Le Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987, 442 p.

- SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985, 389 p.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, Paris, 1989, 1989, 192 p.
- SCHMITT, Arnaud, *Je Réel / Je Fictif. Au-delà d'une Confusion postmoderne*, Toulouse, Presses universitaire du Mirail, coll. « Cribles », 2010, 203 p.
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. "Points Essais", 2001, 347 p.
- SOLLERS, Philippe, *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, 1968, 410 p.
- STALLONI, Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2005, 128 p.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, « écriture », 1997, 275 p.
- TISSET, Carole, *Analyse linguistique de la narration*, coll. Campus, Sedes, 2000, 191 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, coll. "Poétique", Paris, Seuil, 1970, 190 p.
— *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, 256 p.
- TZVETAN, Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, 315 p.
- VAX, Louis, *L'art et la littérature fantastiques*, PUF, 108, « Que sais-je ? » Le point des connaissances actuelles, N° 907, quatrième édition, Paris, 1974 (1960), 128 p.
- VIART, Dominique et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, éd Bordas, 2008, 543 p.
- VILAIN, Philippe, *L'Autofiction en théorie*, Chatou, Éditions de la transparence, 2009, 128 p.
- WOLFGANG, Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, coll. « Philosophie et langage », Pierre Mardaga, 1985, 405 p.

4. Ouvrages collectifs

- ARON, Thomas (dir.), *La réécriture du texte littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, 250 p.
- BESA CAMPRUBI, Joseph, *Les fonctions du titre*, Nouveaux actes sémiotiques, Limoges, presse universitaire de Limoges, 2002, 36 p.
- BLANCKEMAN, Bruno, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, 224 p.
- BONN, Charles, BOUALIT, Farida, « *Paysages littéraires algériens des années 90 et postmodernisme littéraire maghrébin : témoigner d'une tragédie ?* », Paris, L'Harmattan, 1999, 185 p.
— *Le Roman algérien de langue française : vers un espace de communication littéraire décolonisé ?* Paris, L'Harmattan, 1985, 351p.

— *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives, Études transnationales, francophones et comparées*, Paris, L'Harmattan, 2004, 316 p.

- BUDOR, Dominique, GEERTS, Walter (Dir), *Le texte hybride*, Coll. Éd. Italiennes, Paris, 2004, 158 p.
- DOUBROVSKY, Serge, « Textes en main », *Autofictions et Cie*, Cahiers de la RITM n° 6, Doubrovsky. S., Lecarme. J., Lejeune. Ph. dir., Paris, Université Paris X, 1993.
- SCHOLÉS, Robert et alii., *Théorie des genres*, « Les modes de la fiction », Paris, du Seuil, 1986, 224 p.
- STISTRUP-JENSEN, Merete et THIROUIN, Marie-Odile, *Frontières des genres. Migrations, transferts, transgressions*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005, 186 p.

5. Revues périodiques

- DARRIEUSSECQ, Marie, « L'Autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, septembre, 1996.
- DORT, Bernard, *L'état d'esprit dramaturgique*, Théâtre/Public n°67, « Dramaturgie », janv./fév., 1986.
- DOUBROVSKY, Serge, « Autobiographie/Vérité/psychanalyse », *L'Esprit créateur*, vol. XX, n° 3, automne 1980.
- FOUCAULT, Michel, « *Le langage à l'infini* », revue *Tel Quel*, numéro 15, 1963.
- GBANOU, Selom Komlan, « le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, n°75, 2004.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, vol. VII, no 27, 1976.
- JOUVE, Vincent « Les métamorphoses de la lecture narrative », *Protée*, vol.34, n°2-3.
- MAGNÉ, Bernard, « Métatextualité et lisibilité », *Protée*, Québec, vol. 14, n° 1-2, printemps-été, 1986.
- MITTERAND, Henri, « Le roman et "ses territoires", l'espace privé dans "Germinal" », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, 1985.
- RIFFATERRE, Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, octobre 1980.
- RIFFATERRE, Michael, « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, n° 40, novembre 1979.
- VITALI, Ilaria, interview de Salim Bachi, revue universitaire *Francofonia*, n. 55, 2008.

6. Thèses et articles

- AMROUCHE, Fouzia, « *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* », Université de Batna 2, Faculté des Lettres et Langues Étrangères, École Doctorale de Français, 2016 / 2017.

- COLONNA, Vincent *L'Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse de doctorat de l'E.H.E. S.S, sous la direction de Gérard Genette, 1989.
- MECHERI, Lamia, *L'écriture de l'Histoire chez Salim Bachi*, Université Paris 8, Vincennes Saint-Denis, 2013.

7. Dictionnaires

- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Dennis, VIALA, Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Edition Quadrige, article « Modernités », 2004, Presse universitaire de France, 2002, p. 393.
- DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, J.M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 2002, 672 p.
- DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, 480 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien et Joseph Courtès, « Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage », Hachette 1993, 270 p.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, « Dramatique et épique », Paris, Armand Colin, 2009 (1ere éd. 1980), 447 p.
- *Dictionnaire d'analyse de discours*, Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, Paris, Seuil, 2002, 661 p.
- *Dictionnaire de la langue française*, lexis, Paris, Larousse, 1994, 2109 p.
- *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Encyclopédie Universalis et Albin Michel, 1997, 918 p.
- *Dictionnaire des littératures de langue française*, Art, « Genres littéraires », Bordas, 1987, 2875p.
- *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, 1504 p.
- *Dictionnaire*, Émile Littré, « Fragment », dans *Le Nouveau petit Littré*, Paris, Éditions Garnier, 2009, 2280 p.
- *Dictionnaire universel des littératures*, entrée « fragment », 1994, 4544 p.
- *Le Grand Robert*, tome.VI, Lim-O, 2009, 1342 p.

8. Sitographie

- BARTHES, Roland, « Théorie Du Texte » : https://www.psychanalyse.com/pdf/Theorie_du_texte_Roland_Barthes.pdf
- BONN, Charles, « Entretien avec Salim Bachi » : <https://groups.google.com/forum/#!topic/limag/gDhfNMBGn6Y>.

— « La littérature maghrébine francophone, ou la parole en voyage », *Horizons Maghrébins*, Le droit à la mémoire, N°52, 2005 : https://www.persee.fr/docAsPDF/horma_0984-2616_2005_num_52_1_2261.pdf

- CHOLLIER, Christine, Université de Reims : <http://www.revuetexto.net/Inedits/Chollier/Chollier.pdf>
- CIORAN, Emil, *Syllogismes de l'amertume* : <http://www.rodoni.ch/cioran/8338994-Cioran-Syllogismes-de-lamertume.pdf>
- COMPAGNON, Antoine, https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18488_45.pdf.
- DUCHET, Claude, « La Fille abandonnée » et « La Bête humaine », éléments de titrologie romanesque : https://www.persee.fr/docAsPDF/litt_0047-4800_1973_num_12_4_1989.pdf
- GASPARINI, Philippe, « *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?* » : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>
- GENON, Arnaud, « Note sur l'autofiction et la question du sujet — Écritures & Critiques — » : https://www.larevuedesressources.org/IMG/article_PDF/article_686.pdf
- HUTCHEON, Linda, *Modes et formes du narcissisme littéraire* : <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/19216/1/Lee%20-%20TSpace0189.pdf>
- JENNY, Laurent, « Méthodes et problèmes. L'autofiction », Université de Genève : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>
- LAMONTAGNE, André, « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 3, 1998, p. 63 : <https://id.erudit.org/iderudit/501214ar>
- RICARD, François, « Le recueil », *Études françaises*, 1976 : <https://id.erudit.org/iderudit/036628ar>
- RIFFATERRE, Michael, « L'intertexte inconnu », *Littérature* : https://www.persee.fr/docAsPDF/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330.pdf
- RIPOLL, Ricard « Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire » : <https://pdfcoffee.com/lecriture-fragmentaire-pdf-free.html>
- SCHMITT, Arnaud, « De l'autonarration à la fiction du réel : les mobilités subjectives » : <http://www.openedition.org/6540>
- TODOROV, Tzvetan, « Méthodes et problèmes. Les genres littéraires » : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/glintegr.html>
- VITALI, Ilaria, « Entre émeutes algériennes et Mille et une nuits : l'histoire en fiction chez Salim Bachi » : <http://revuepostures.com/sites/postures.aegir.nt2.uqam.ca/files/vitali-10.pdf>
— *Shéhérazade, la boîte et le labyrinthe*. L'influence de la bibliothèque des *Nuits* chez Salim Bachi : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/bibliafin/vitali.html>.
Consulté le 20/9/2017.

- Bulletin of Francophone Postcolonial Studies : [file:///C:/Users/lilao/Downloads/Interview with Salim Bachi Myth Modernis%2 \(1\).pdf](file:///C:/Users/lilao/Downloads/Interview%20with%20Salim%20Bachi%20Myth%20Modernis%20(1).pdf).
- Encyclopédie Agora : <http://agora.qc.ca/dossiers/Fragment>
- Études littéraires : <https://id.erudit.org/iderudit/501214ar>
- Études francophones, « *La littérature moderne algérienne de langue française & Entretien avec Maïssa BEY, Salim BACHI et Boualem SANSAL* » : <http://ahmedhanifi.com/la-litterature-moderne-algerienne/>
- Interview avec Salim Bachi, « Le Temps », 2011 : <https://www.turess.com/fr/letemps/53089>
- « La bibliothèque de Shéhérazade en voyage. Reprises et réécritures d'un livre-édifice dans la Littérature algérienne contemporaine. » : <file:///C:/Users/lilao/Downloads/484-Texte%20de%20l'article-1732-1-10-20111203.pdf>
- « L'écrivain Salim Bachi, La censure inexplicée » : <https://www.liberte-algerie.com/actualite/la-censure-inexpliquee-8074>
- « Les mille et un mythes de Salim Bachi » : <https://www.jeuneafrique.com/194934/culture/les-mille-et-un-mythes-de-salim-bachi/>
- L'Or des livres, « *Dieu, Allah, moi et les autres* » de Salim Bachi : <http://l-or-des-livres-blog-de-critique-litteraire.over-blog.com/2017/01/dieu-allah-moi-et-les-autres-de-salim-bachi.html>
- « Portraits d'écrivains. Dix questions à Salim Bachi » : [http://www.congopage.com/Portraits-d ecrivains-6-Dix](http://www.congopage.com/Portraits-d%20ecrivains-6-Dix)
- Roman/Nouvelle, Les écrivains/adhérents : <http://www.m-e-l.fr/salim-bachi,ec,435>
- Salim Bachi, « *Mes personnages de légende visitent l'Algérie d'aujourd'hui* » : <https://www.livrescq.com/livrescq/article-7/>
- Salim Bachi : « Je suis un romancier pas un témoin » : [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:xpi67stT4EwJ:www.babelmed .ne /article/](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:xpi67stT4EwJ:www.babelmed.ne/article/)
- Salim Bachi : « Je ne crois plus en l'Algérie » : <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20010125.BIB2646/salim-bachi-je-ne-crois-plus-en-l-039-algerie.html>
- Salim Bachi. Écrivain : <https://www.elwatan.com/archives/arts-et-lettres-archives/salim-bachi-ecrivain-07-06-2007>
- « Théâtralité et genres littéraires », Poitiers, La licorne : <http://excerpts.numilog.com/books/9782911044038.pdf>

ANNEXES

Présentation détaillée du corpus.

Le Chien d'Ulysse

Fortement salué par la critique, le récit de ce premier roman relate l'histoire d'une longue Odyssée où se confrontent, au sein d'une ville chimérique nommée Cyrtha, l'imaginaire et le réel, le présent et le passé, le vraisemblable et l'extravagant. L'auteur décrit, en effet, la décadence et le désœuvrement de cet univers ensanglanté par la violence du terrorisme et de la guerre civile, en prenant pour socle le quatrième anniversaire de l'assassinat du Président Boudiaf. Le récit romanesque, dont le cadre temporel se limite à une seule et unique journée, met donc en avant les diverses déambulations du personnage principal Hocine qui se heurte, inévitablement, à l'horreur et à l'absurdité humaine. Il dévoile ainsi un agencement textuel singulier où les histoires s'enchâssent et se réfléchissent, indéfiniment, en permettant à la fiction de représenter et de confondre des tranches de vies multiples, dont celle du poète Mourad, du professeur Ali Khan, du journaliste Hamid Kaïm, du commandant Smard, des deux étudiants Rachid Hchicha, Poisson, et du policier Seyf. En quête d'une vérité insaisissable, d'une identité trouble et d'un avenir meilleur, Hocine finit désormais par être abattu par des membres de sa propre famille.

La Kahéna

Dans son deuxième roman, l'auteur reprend le thème de la ville de Cyrtha, qui apparaît toutefois en arrière-plan. A l'image des *Mille et Une Nuits*, le récit se déroule en trois nuits successives où l'auteur revisite habilement la longue et violente Histoire de son pays, l'Algérie. Il met ainsi en place une villa énigmatique, éponyme du titre *La Kahéna*, qui surplombe la ville de Cyrtha en rappelant le nom d'une princesse berbère ; une antagoniste redoutable qui se dresse contre les envahisseurs arabes vers le VII^e siècle de l'ère chrétienne. Cette appellation emblématique est donc accordée à la villa par son bâtisseur Louis Bergagna, un colon de la « *dernière averse* », en opérant dans le texte tel un microcosme de tout un pays en détresse. Le récit déploie ainsi l'histoire complexe du personnage principal Hamid Kaïm qui, suite à des blessures profondes, regagne la demeure de son enfance. En s'inspirant du journal de son père et des documents de Bergagna, retrouvés au sein de la villa, ce journaliste de métier et petit-fils du colon Maltais relate ainsi, face à une amante imaginaire nommée Shéhérazade, le récit vertigineux d'une famille étrange. Il dévoile parallèlement, d'ailleurs, l'Histoire fictionnalisée de la colonisation de l'Algérie, de son indépendance en allant jusqu'aux émeutes d'octobre 1988. Souvent repris par son amante-narratrice, le récit tente donc d'exhumer, en invoquant une mémoire amnésique, les mystères ancestraux qui se transmettent au fil des générations.

Les douze contes de minuit

Avec ce recueil de nouvelles, qui parachève le cycle de la ville mythique de Cyrtha, l'auteur tente de reconstituer le tableau d'un pays meurtri par une violente guerre civile en révélant, de la sorte, certaines circonstances sanglantes de la décennie noire des années quatre-vingt-dix. Les douze récits se présentent donc sous forme de nouvelles brèves qui visent à recréer, par le biais d'un style d'écriture critique, allégorique et parfois ironique, tant l'injustice, l'absurdité que la cruauté des hommes. Dans un enchevêtrement thématique étroit, les histoires dessinent ainsi l'image captivante d'une Algérie contemporaine meurtrie par la violence et le terrorisme en dévoilant, par conséquent, un univers menaçant et déraisonnable.

Mots clés : Fragmentaire, discontinuité, polyphonie, dialogisme, énonciation, hétérogénéité, réflexivité, mise en abyme, typographie, métatextualité, autofiction, intertextualité générique.

Abstract:

This thesis proposes to consider the aesthetics of the fragmentary in the trilogy of Salim Bachi, *The Dog of Ulysses*, *The Kahéna* and *The Twelve Tales of Midnight* by confronting it with the different scriptural modalities that it cultivates and engages. It thus tries to examine the subterfuges maneuvers and the stakes which govern the process of functioning and generation of this unformed and atypical form of writing which arises, visibly, as an essential object of contemporary artistic and literary dispositions. By contesting any form of closure, flatness, certainty and systematization, it desperately strives, as a fundamental requirement of the creativity and literarity of the text, to grasp the complexity of language and its inability to represent reality. The essential issue therefore consists in considering the narrative, stylistic, discursive and generic strategies as well as the thematic, semiotic and reading particularities implemented in the bachilian texts and which contribute, significantly, to the enthronement of an aesthetic, even of a poetics of the fragmentary.

3. ملخص

تقترح هذه الأطروحة النظر في جماليات الشظايا أو الكتابة المجزئة في ثلاثية سليم باشي، *كلب بوليس*، *الكاهنة*، و*حكايات منتصف الليل الاثنا عشر*، من خلال مواجهتها بالأساليب الكتابية المختلفة التي تركزها وتزرعها. ومن ثم فهي تحاول فحص التقنيات التي تحكم سيرورة توظيف وتوليد هذا الشكل الغير نموذجي للكتابة الذي ينشأ، بشكل واضح، كأسلوب أساسي السلوكيات والاعتبارات الفنية والأدبية المعاصرة. من خلال معارضة أي شكل من أشكال الانغلاق، والتسوية، واليقين، والتنسيق، فإنها تسعى جاهدة، كمتطلب أساسي وحيوي لإبداع الأدبي، لفهم إشكال اللغة وعدم قدرتها على تمثيل الواقع المعاش. وبالتالي فإن المسألة الأساسية تتمثل في النظر والبحث المعمق في الاستراتيجيات السردية والأسلوبية والخطابية العامة، بالإضافة إلى الخصائص الموضوعية والسيمائية والقرائية المطبقة في نصوص سليم باشي والتي تساهم بشكل كبير في تنويع جمالية، أو حتى شاعرية التجزئة في الكتابة الأدبية.