

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

Université d'Alger 2 Abou El Kacem Saadallah



Faculté des Langues Etrangères  
Département de français  
Thèse de doctorat LMD  
Spécialité : Littérature

**La quête de soi dans *Le chien d'Ulysse* et *La Kahéna* de Salim  
Bachi**

**Thèse présentée par :**  
Faïza IDIR

**Sous la direction du :**  
Professeur Mohamed Ismaïl ABDOUN

**Jury**

**Présidente : Pr. Assia KACEDALI, Université d'Alger 2.**

**Rapporteur : Pr. Mohamed Ismaïl ABDOUN, Université d'Alger 2.**

**Examinatrices :**

**Dr. Souad BENALI, Université d'Alger 2.**

**Dr. Sabrina FATMI, Université d'Alger 2.**

**Pr. Amina BEKKAT, Université de Blida.**

**Dr. Lamia OUCHERIF, ENS de Bouzaréah.**

**Juin 2018**

## **Remerciements**

Au terme de cette étude, je tiens d'abord à remercier mon directeur de recherche, le Professeur Mohammed Ismaïl ABDOUN, pour la qualité de son encadrement et sa rigueur scientifique.

Je remercie également, Monsieur Hacène ARAB, pour ses précieux conseils techniques et méthodologiques.

Enfin, j'exprime toute ma gratitude à mon mari qui a fait preuve d'une grande patience tout au long de ce rude parcours, ainsi qu'à mes parents qui m'ont toujours soutenue et encouragée.

# Sommaire

INTRODUCTION .....	7
1. Salim Bachi, l'écrivain .....	8
2. Présentation du corpus .....	11
3. Justification du sujet .....	12
4. Problématique .....	13
5. Outils d'analyse .....	15
5. 1 Le rhizome .....	16
5. 2 Déterritorialisation/ Reterritorialisation .....	18
5. 3 La ligne de fuite .....	20
6. Démarche .....	21
PREMIERE PARTIE DES CATEGORIES NARRATIVES : LE NARRATEUR ET LES PERSONNAGES .....	25
CHAPITRE I : Le programme rhizomatique à l'œuvre dans <i>Le Chien d'Ulysse</i> et <i>La Kahéna</i> .....	26
1. Conditions socio-historiques de production de l'œuvre .....	26
1. 1 Terrorisme et Décennie noire .....	26
1. 2 La quête de soi dans ce bouleversement .....	30
2. Le travail du rhizome dans <i>Le chien d'Ulysse</i> .....	39
2. 1 Structuration du <i>chien d'Ulysse</i> .....	43
2. 2 Le raccordement des plateaux de proche en proche .....	52
2. 3 Le raccordement des plateaux à distance .....	55

3. Le travail du rhizome dans <i>La Kahéna</i> .....	65
3. 1 Structuration de <i>La Kahéna</i> .....	65
3. 2 Agencement rhizomatique des plateaux dans <i>La Kahéna</i> .....	72
CHAPITRE II : Le rhizome de la quête de soi dans le processus narratif.....	88
1. La quête de soi ou l'identité en devenir .....	88
1. 1 Aliénation, dépersonnalisation et perte de soi .....	88
1. 2 La déterritorialisation ou le désir de l'accomplissement de soi.....	99
2. La quête de soi et le statut du narrateur .....	104
2. 1 Le narrateur, un statut hétérogène.....	104
2. 2 L'agencement collectif d'énonciation .....	114
CHAPITRE III : La femme médiatrice de la quête de soi.....	124
1. La femme et le déni d'altérité .....	124
2. La rencontre de « l'Autre semblable » ou <i>l'inquiétante étrangeté</i> de la femme .....	131
3. L'autorité du père mise en jeu .....	138
4. L'inceste ou la quête de l'unité idéale perdue .....	147
5. La femme ou l'identification à l'Autre « radicalement différent ».....	156
6. Vers l'abolition de « la loi de l'Un » et de l'origine unique.....	163
CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE .....	178
DEUXIEME PARTIE : ESPACES TEXTUELS ET TERRITORIALISATION .....	180
CHAPITRE I : Le labyrinthe et la quête de soi .....	181
1. Cyrtha ou le labyrinthe urbain .....	181

1. 1 Cyrtha, espace onirique.....	181
1. 2 Le labyrinthe cyrthéen et la reconstruction de soi .....	186
2. L'érotisme comme quête de soi .....	197
3. Le labyrinthe et le désir de renaissance .....	207
4. Une écriture en fil d'Ariane .....	211
CHAPITRE II : Mise en abyme : évolution rhizomatique de la quête de soi.....	223
1. L'interminable Schéhérazade de Salim Bachi .....	223
2. La mise en abyme en question .....	228
2. 1 Critique du concept.....	228
2. 2 La mise en abyme chez Salim Bachi .....	232
CHAPITRE III : Rhétorique de la quête de soi .....	247
1. Ambivalence des symboles identitaires .....	247
1. 1 L'eucalyptus et le feu.....	250
1. 2 Lumière/ombre.....	254
2. La Kahéna : une quête identitaire problématique .....	261
2. 1 Du toponyme à l'anthroponyme (et inversement) .....	261
2. 2. La Kahéna ou le processus d'exhaussement.....	278
2. 3 La Kahéna : de la déconstruction idéologique à la construction d'un symbole identitaire .....	286
CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE .....	299
CONCLUSION.....	302
BIBLIOGRAPHIE GENERALE.....	312

1. Corpus.....	312
2. Autres œuvres de Salim Bachi.....	312
3. Autres œuvres littéraires citées ou consultées .....	312
4. Philosophie et sciences humaines .....	313
5. Etudes critiques sur la littérature maghrébine.....	316
6. Etudes théoriques.....	317
7. Stylistique et Rhétorique.....	321
8. Sur l'Histoire de l'Algérie et sur la religion .....	322
9. Thèses et mémoires.....	323
10. Dictionnaires.....	324
12. Sitographie .....	325
11. Documentaires .....	326
ANNEXES.....	327
ABSTRACT.....	333

# **INTRODUCTION**

## 1. Salim Bachi, l'écrivain

Dans une littérature algérienne de langue française foisonnante et ayant pour grands noms Kateb Yacine, Mouloud Mammeri et Mohamed Dib entre autres, Salim Bachi s'impose avec une production d'une grande ampleur. A l'instar des pionniers, notre auteur considère l'Histoire, complexe et souvent tragique de son pays, comme une source d'inspiration. Car, écrivain contemporain et fils de son époque (il est né en 1971 à Annaba), Salim Bachi a principalement pour objet la critique politique et religieuse par la dénonciation de la terreur que subit le peuple algérien confronté à la fois à la violence terroriste islamiste et à la violence policière et militaire.

Mais à la différence des auteurs de sa génération, Salim Bachi ne s'inscrit pas dans une littérature dite « d'urgence » qui a connu l'intrusion « du réel brut »<sup>1</sup>. Loin donc d'être un simple témoin, il considère les événements des années 1990 comme un prétexte pour l'écriture et la littérature comme il le confie lui-même lors d'une interview :

J'ai donc quelque peu orienté ma création littéraire vers ces sujets-là [le terrorisme et la religion], des sujets contemporains qui doivent interpeler les intellectuels. Mais je ne me sens pas non plus prisonnier de ces thématiques actuelles. Je m'en sers pour échapper vers la littérature, pour leur donner une certaine forme esthétique. Aussi fou que cela paraisse, *Tuez-les tous* est l'*Hamlet* de notre temps, sous la forme d'un roman à propos du 11 septembre. J'estime que le devoir premier de l'écrivain est d'être un artiste avant d'être l'historien ou le journaliste de son temps<sup>2</sup>.

Ainsi, même si l'écriture de Salim Bachi est profondément enracinée dans l'actualité politique et sociale de l'Algérie et du monde contemporain de manière générale, elle ne se réduit pas pour autant à la reconstitution de la réalité, se distinguant de cette manière de l'immédiateté du témoignage et du document historique.

---

<sup>1</sup> BONN, Charles. « La littérature algérienne francophone serait-elle sortie du face-à-face postcolonial ? » Article disponible sur :

<http://www.limag.refer.org/new/index.php?inc=iframe&file=Textes/Bonn/2002TallahasseeAlgerie.htm>  
Consulté le 13/06/2017.

<sup>2</sup> Entretien accordé à Roger Célestin, le 13 mars 2009, disponible sur :

<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17409290902938792?journalCode=gsit20>  
Consulté le 15/05/2017.

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le constater dans une étude antérieure<sup>3</sup>, notre auteur innove grâce à la subversion esthétique du réel à l'aide de l'allégorie, procédé qui donne au texte un haut degré de fictionnalité. *Amours et aventures de Sindbad le Marin*<sup>4</sup> qui a fait l'objet de notre mémoire de master se donne en fait à lire comme étant, d'abord et avant tout, une allégorie de l'apocalypse où Sindbad, qui aspire à sauver l'humanité entière de la fin des temps et du jugement dernier que le Dormant est venu annoncer à partir de Cartago, se lance dans le récit de ses aventures à travers le monde afin de restituer à l'homme sa qualité primordiale, à savoir son humanité, une humanité qui lui fait défaut à l'époque contemporaine.

Contrairement donc à une description réaliste qui banaliserait l'horreur, Salim Bachi élabore une écriture fortement suggestive qui permet un glissement de la réalité la plus concrète et la plus âpre vers l'image poétique conservant ainsi toute l'intensité de la douleur.

Outre cette écriture allégorique, l'originalité de Salim Bachi réside dans le fait qu'il assume, d'une part, l'héritage littéraire algérien notamment celui de *Nedjma* de Kateb Yacine, et se ressource, d'autres part, dans le patrimoine littéraire et artistique du monde entier, dotant ainsi ses œuvres, grâce à l'abondance des références littéraires et culturelles d'une remarquable profondeur narratologique et poétique.

Aussi, notre auteur exprime-t-il son désir de renouvellement par rapport à la production littéraire de son temps par son exploitation de la mythologie universelle dans le but, dit-il, de « réinventer une perspective romanesque qui manquait à la littérature de témoignage des années 90 »<sup>5</sup>. C'est ainsi que *l'Odyssée* d'Homère ainsi que les mythes de l'Algérie antique occupent une place centrale dans ses œuvres.

Peut-être plus encore que toutes ces spécificités scripturaires évoquées jusqu'ici, ce qui caractérise l'écriture de Salim Bachi c'est surtout son extrême mobilité. Car à l'encontre du roman traditionnel occidental qui enferme le récit dans une sorte de système clos, ses textes, du moins notre corpus, s'inscrivent dans un mouvement permanent et

---

<sup>3</sup> Nous renvoyons à notre mémoire de master, « La quête d'un nouvel humanisme à travers l'amour et la symbiose des cultures dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin* de Salim Bachi », dirigé par le professeur M. I. ABDOUN, Université d'Alger 2, 2012.

<sup>4</sup> BACHI, Salim. *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, Paris, Gallimard, 2010.

<sup>5</sup> Entretien accordé à Roger Célestin, le 13 mars 2009, disponible sur : <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17409290902938792?journalCode=gsit20>  
Consulté le 15/05/2017.

continu. Ainsi, dans *Le Chien d'Ulysse*<sup>6</sup> comme dans *La Kahéna*<sup>7</sup>, l'itinéraire et le parcours romanesque des protagonistes ne sont pas prédéterminés comme c'est le cas, par exemple, chez Flaubert ou Zola où le lecteur peut deviner dès le début la suite des événements, voire même la fin. Car déterminés d'avance par leurs statuts, le destin d'Etienne Lantier et de Charles Bovary sont pratiquement connus dès les premières lignes : le sort d'un ouvrier pour l'un et la position de bourgeois parvenu qui subsistera jusqu'à la fin pour l'autre. Même dans l'épopée grecque, le destin d'Ulysse est connu dès son entrée en scène car on sait d'emblée que le héros va revenir à son Ithaque. Hegel dit en effet quelque part qu'Ulysse n'est jamais véritablement parti.

Se démarquant donc de ces canevas traditionnels, les romans de Salim Bachi, loin de toute fatalité et de toute prédestination, se caractérisent par leur aspect ouvert où le narrateur, dont le statut est d'ailleurs souvent protéiforme, structure le récit un peu à la manière de Schéhérazade dans les *Mille et une nuits* où il est impossible au lecteur de savoir à l'avance la suite des événements. Même le « destin » final des personnages reste flou et ouvert à toutes les interprétations puisqu'on ne saurait jamais avec assurance si Hocine dans le CDU avait succombé à ses blessures, de même si Hamid Kaïm, dans La K, avait survécu à la balle du terroriste. Ce qui caractérise essentiellement ces deux personnages c'est, à notre sens, une perpétuelle fuite en avant de survie, tant ils sont animés par un constant sentiment de résistance à la négation de la vie générée par l'atmosphère labile de Cyrtha.

Cette écriture non-conformiste et très dynamique qui s'accompagne du bouleversement de toutes les catégories narratives suit en fait le mouvement de la quête de soi qui sous-tend tous les textes de notre auteur. C'est justement cette recherche ontologique et identitaire qui constituera le point focal de notre réflexion tout au long de cette étude qui s'inscrit dans la continuité de notre mémoire de master tant elle s'intéressera à l'analyse de la quête chez Salim Bachi, mais quête qui sera cette fois-ci centrée sur l'être (ou l'*ontos*) au lieu d'être dirigée vers « l'Autre » et l'interculturel comme ce fut le cas dans le travail antérieur.

---

<sup>6</sup> BACHI, Salim. *Le chien d'Ulysse*, Paris, éditions Gallimard, coll. « nrf », 2001. Il faut souligner ici que ce jeune auteur est publié, dès son premier roman, aux éditions prestigieuses, Gallimard, ce qui lui vaut, dès le départ, une reconnaissance, laquelle sera confirmée par de nombreux prix littéraires, des articles et comptes rendus élogieux, par exemple les articles de Christiane Chaulet-Achour, entre autres.

<sup>7</sup> BACHI, Salim. *La Kahéna*, Paris, éditions Gallimard, coll. « nrf », 2003. (Pour ce roman, nous nous référerons à la réédition algérienne : Alger, Barzakh, 2012). Nous utiliserons désormais les abréviations de CDU pour *Le chien d'Ulysse* et La K pour *La Kahéna*.

## 2. Présentation du corpus

Les contraintes pédagogiques et principalement temporelles nous ont obligée à constituer un corpus assez restreint. C'est pourquoi, nous nous sommes arrêtée à deux romans au lieu d'amplifier l'analyse à toute l'œuvre (assez consistante) de Salim Bachi. Dès lors, il nous a paru judicieux de choisir les deux premiers romans de cet auteur puisque *Le Chien d'Ulysse*<sup>8</sup> comme *La Kahéna*<sup>9</sup> font partie du même cycle romanesque construit à partir de la ville Cyrtha – même si dans le second celle-ci n'apparaît qu'en arrière plan. En outre, ce qui justifie ce choix c'est que les histoires contenues dans l'un comme dans l'autre sont intimement liées. C'est ainsi qu'on retrouve dans La K et dans le CDU les mêmes personnages. Aussi, l'histoire de Samira qui trahit à la fois Hamid Kaïm et Ali Khan et part avec le commandant Smard, un agent de la police secrète, va connaître dans le deuxième roman un épilogue et y trouvera une explication non avouée dans le premier : Samira est la petite fille de Louis Bergagna et pourrait être la sœur de Hamid Kaïm.

Outre le fait que l'histoire du premier récit se poursuit dans le deuxième, la problématique de la recherche identitaire s'inscrit au centre de l'un comme de l'autre tel que nous pouvons le constater à partir même des titres. En effet, *Le Chien d'Ulysse* et *La Kahéna* constituent tous les deux des symboles identitaires dans la mesure où le premier est un appel au recouvrement de soi, puisque le mythique chien *Argos* est le seul à avoir reconnu après dix ans d'absence son maître, Ulysse, qui lui-même représente le symbole du mythe du retour ou le désir de retrouver sa patrie perdue. Quant à la *Kahéna* qui a combattu la conquête arabe est devenue au fil du temps le symbole de la résistance et la figure phare de toute revendication identitaire en Algérie. Voilà donc, brièvement, les raisons qui justifient le choix des textes de notre corpus parmi tous les autres.

---

<sup>8</sup> Publié aux éditions Gallimard en 2001, ce premier roman a été très remarqué à sa parution et a été couronné de nombreux prix littéraires dont le Goncourt du Premier roman, le prix de la vocation et la Bourse de la découverte décerné par le Prince Pierre de Monaco.

<sup>9</sup> Publié comme le premier aux éditions Gallimard en 2003, *La Kahéna* a reçu le prix Tropiques.

### 3. Justification du sujet

L'originalité et la profondeur de l'écriture de Salim Bachi que nous avons découvertes lors de notre mémoire de master, nous ont inspiré un projet plus vaste sur l'écriture de cet auteur. Avouons donc que c'est d'abord notre attachement au texte et à son style qui a motivé ce choix.

Cependant, tandis que le choix de l'auteur se justifie par affinité, le thème de « la quête de soi » s'est imposé de lui-même tant il se présente comme un leitmotiv rythmant tous les textes retenus pour cette étude. Aussi, nous pensons que l'analyse de cette quête, foncièrement optimiste et vitaliste – au sens nietzschéen du terme – puisqu'elle permet de renouer avec le vouloir-vivre dans un contexte abject et tragique, constitue une réponse aux critiques qui qualifient trop hâtivement l'écriture de Salim Bachi d'écriture « désenchantée »<sup>10</sup>, une critique à laquelle a d'ailleurs répondu l'auteur au cours d'une interview :

J'essaye de rendre compte de mon temps, et j'essaye de le comprendre à travers son histoire qui n'est pas une image que l'on peut trafiquer selon les besoins des uns et des autres [...]. Mon écriture est une écriture de la douleur parfois, du tragique, mais c'est aussi une écriture de l'espoir et de l'humain. Désolé, mais je n'écris pas des romans à l'eau de rose sur la colonisation ou la guerre d'Algérie. Ni d'ailleurs sur le terrorisme<sup>11</sup>

En effet, en dépit de la violence et de l'horreur qui déterminent l'univers fictif de l'auteur soucieux de son époque, tout est mis en scène de manière à retrouver l'espoir et l'unité de soi menacée de désintégration à la suite du traumatisme terroriste. Et nous pensons que l'étude de la recherche ontologique qui revient sans cesse sous différentes formes tout au long des récits contribue justement à mettre en avant le vitalisme de Salim Bachi.

Il faut noter également que notre choix s'est porté sur la quête de soi parce qu'elle subsume tous les textes de notre auteur et qu'elle va nous permettre par conséquent de constater toute l'originalité et toute la mobilité de cette écriture. Toutefois, il faut préciser dès maintenant qu'il ne s'agira pas dans notre thèse de la quête de l'identité dans le sens de

---

<sup>10</sup> Comme c'est le cas lors d'une interview accordée à Ahmed Cheniki qui lui pose cette question : « L'actualité dialogue avec l'histoire et la mémoire, comme si vous cherchiez, en convoquant le passé, à révéler un présent trop sombre, obscur. C'est une écriture trop désenchantée, n'est-ce pas ? » Entretien disponible sur : <http://cultures-algerie.wifeo.com/entretien2-cheniki.php> consulté le 07/06/2017.

<sup>11</sup> Entretien disponible sur <http://cultures-algerie.wifeo.com/entretien2-cheniki.php> consulté le 07/06/2017.

la recherche de la mémoire et de l'histoire, un sujet qui a déjà suscité énormément d'études, car pour notre part, la quête se situe au niveau ontologique et existentiel.

#### **4. Problématique**

Le lecteur de Salim Bachi est confronté à un texte autant bouleversé que bouleversant. Car sous le signe de *mobilis in mobili*, la trame narrative qui évince toute linéarité et toute chronologie, s'inscrit dans le mouvement, processus (et loi) fondamental de l'univers physique et spirituel. C'est ainsi que toutes les catégories narratives sont constamment soumises au changement et à la variabilité. Autant dire que rien n'est fixe, tout bouge et se transforme chez notre auteur au risque de déstabiliser et de décourager le lecteur curieux et pressé de découvrir rapidement son univers romanesque.

Mais cette extrême mobilité scripturaire est subsumée sous la quête de soi, elle-même polymorphe, fluctuante, et instable. Car en butte au désarroi et à une profonde angoisse, les personnages du CDU et de La K s'efforcent de se redéfinir dans l'atmosphère sociopolitique chaotique que connaît l'Algérie à partir des manifestations d'octobre 1988, lesquelles vont plonger le pays dans une période sanglante et fratricide sans précédent, pendant plus d'une décennie – ce qu'on a appelé La décennie noire.

La complexité de la recherche de soi dans ce contexte tragique réside justement dans le processus d'identification à cet « Autre », à cet « étranger », qui n'en est pas véritablement un, puisque dans ce cas précis, l'Autre s'avère être un « frère » (parfois dans le sens filial du terme) partageant la même histoire, la même culture et la même religion avec ses concitoyens. C'est pourquoi, les personnages de Salim Bachi, sujets au dédoublement et aux hallucinations, sombrent dans une profonde angoisse et semblent même être à la limite de la folie. Car face à l'expérience douloureuse d'une société où on s'entre-tue, le « moi » brisé, réduit en « morceaux », subit une très grave déperdition ontologique qui engendre fatalement l'aliénation et la dépersonnalisation.

Cependant, poussés par leur profond désir de vouloir-vivre malgré l'horreur, les personnages de Salim Bachi se débattent avec acharnement pour survivre et reconstituer le puzzle de leurs identités éclatées. Hocine et Hamid Kaïm entament alors une quête incessante à travers les circonvolutions de la sinistre ville de Cyrtha et de la maison

coloniale baptisée « La Kahéna » en référence à la reine berbère légendaire. Errance physique et errance à travers le temps et l'histoire s'interpénètrent pour assurer l'accomplissement de cette quête existentielle, une quête très dynamique qui se manifeste dans le texte à travers les ruptures narratives, les histoires entremêlées, les narrateurs multiples, ... dotant ainsi le récit d'une très grande mouvance.

Aussi, le mouvement et le dynamisme de cette quête identitaire montrent que Salim Bachì tient à l'expression d'une identité qui ne se réfère pas exclusivement à une seule culture ou à une seule origine. A l'encontre de tout monolithisme mortifère, celle-ci apparaît en effet, à l'instar de la quête de soi, inscrite dans une sorte de renouvellement permanent brisant ainsi toute forme de fixité et d'immobilisme figés.

Compte tenu de tous ces paramètres, nous pouvons constater que ce qui semble être au cœur de l'univers romanesque du *Chien d'Ulysse* et de *La Kahéna*, est la manière particulière dont les héros procèdent pour redéfinir leur identité, à travers une quête incessante par laquelle cette identité est déterritorialisée<sup>12</sup> de sa racine unique (primitive) et se reterritorialise selon un processus rhizomatique grâce auquel elle peut renaître des relations qu'elle crée au présent ou au cours de son évolution multiforme.

Notre problématique consistera donc à analyser la façon (dans le sens propre du « faire ») dont les romans posent, à travers les pérégrinations de Hocine et le récit de Hamid Kaïm, la thématique de cette quête identitaire complexe. Il s'agit également de relever le parcours évolutif de la quête tout au long des textes afin de voir comment cette quête affecte les différentes catégories narratives.

Cela revient, en dernière instance, à nous interroger sur la spécificité du travail textuel de la quête polyvalente des protagonistes, à travers l'analyse des techniques d'écriture et des procédés narratifs qui ont contribué à la construction du (des) sens de cette quête.

---

<sup>12</sup> Nous reviendrons plus loin sur la définition de la déterritorialisation et de la reterritorialisation.

## 5. Outils d'analyse

La mobilité scripturaire de Salim Bachi, on l'a dit, ne va pas sans bouleverser toutes les catégories narratives, une spécificité qui donne une dimension particulière à ses textes qui se caractérisent donc par leur aspect ouvert. Cette propriété qui ne permet d'avoir « ni début, ni fin, mais toujours un milieu »<sup>13</sup>, autorise ainsi les récits à « être toujours à entrées et sorties multiples »<sup>14</sup>, selon la conception deleuzienne de la pensée de manière générale et du livre en particulier.

Dès lors, l'écriture de Salim Bachi ne se plie pas au schéma narratif proposé par exemple par les structuralistes. C'est pourquoi nous convoquerons, outre la narratologie<sup>15</sup> et la poétique, certains concepts deleuziens, qui nous semblent plus opératoires pour notre objet de recherche. Car les concepts philosophiques tels que « la ligne de fuite » ou « le territoire » sont par essence des mouvements et sont donc plus pertinents quant à l'analyse de textes « éclatés » tels que les nôtres.

Nous proposons alors, comme le dit si bien I. Abdoun, « d'utiliser *librement* ces concepts, c'est-à-dire de manière *fidèlement infidèle* (« en traître fidèle ») (...) sans mimétisme stérile, comme le fait Deleuze lui-même avec les auteurs qu'il admire »<sup>16</sup>.

En effet, la philosophie deleuzienne se caractérise par la souplesse et la plasticité de ses concepts dépassant ainsi le champ restreint de la philosophie pour une large appropriation dans divers domaines. Quoiqu'originellement philosophiques, ces concepts s'avèrent d'une grande productivité dans les études littéraires, une approche initiée d'ailleurs par Deleuze avec ses ouvrages *Kafka : Pour une littérature mineure*<sup>17</sup> et *Proust et les signes*<sup>18</sup>.

---

<sup>13</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris, éditions de Minuit, coll. « critique », 1980, p. 32.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Car, même si la narratologie montre ses limites quant à l'analyse de notre corpus, nous ferons toutefois appel à certains concepts de cette théorie, comme l'espace, le statut du personnage, du narrateur...

<sup>16</sup> ABDOUN, Mohammed Ismaïl, « Propositions de lecture nomadique d'un texte nomade : l'exemple du Polygone étoilé de Kateb Yacine » In *Les littératures africaines. Écriture nomade et inscription de la trace*. Actes du colloque international de Djanet 2009. Editions du Tell, 2010, pp. 33-42.

<sup>17</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka : Pour une littérature mineure*. Paris, éditions de Minuit, coll. « critique », 1975. Félix Guattari et Gilles Deleuze publient plusieurs ouvrages ensemble dont celui-ci ainsi que *Anti-Edipe*, *Mille plateaux* et *Qu'est-ce que la philosophie*, chez leur éditeur habituel, les éditions de Minuit.

<sup>18</sup> DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris, éditions de Minuit, 1976.

C'est ainsi que la philosophie deleuzienne nous servira de réserve théorique où nous puiserons les concepts qui correspondent le plus à notre analyse. Nous ferons ainsi appel aux concepts de « rhizome », de « territoire » avec ses mouvements de « déterritorialisation » et de « reterritorialisation », de « la ligne de fuite », ainsi qu'à d'autres concepts que nous définirons au fur et à mesure.

## 5. 1 Le rhizome

Le rhizome<sup>19</sup> est l'un des concepts-clés de notre analyse puisqu'il servira à suivre le mouvement ainsi qu'à déterminer les différentes formes que revêt la quête de soi dans les textes de Salim Bachi. Mais qu'est-ce qu'un rhizome ?

En botanique, le rhizome désigne « une tige souterraine de certaines plantes telles que la fougère, l'Iris, qui donne naissance à des racines adventives et à des tiges aériennes »<sup>20</sup>. C'est donc une racine démultipliée qui s'étale en réseaux et en entrelacs dans la terre ou dans l'air sans racine principale.

C'est Deleuze et Guatarri qui ont eu le mérite d'introduire le rhizome dans la philosophie en lui donnant un sens métaphorique. Il y représente alors un modèle descriptif et épistémologique dont les éléments ne suivent pas une organisation hiérarchique selon un schéma arborescent. Il peut être donc défini comme « un système ouvert de « multiplicité » sans racines, reliées entre elles de manière non arborescente, dans un plan horizontal (« ou plateau<sup>21</sup> ») qui ne présuppose ni centre ni transcendance »<sup>22</sup>.

Le rhizome est en effet, une critique de la notion de racine unique issue de la philosophie classique et qui prétend que « l'arbre est l'image du monde, ou bien la racine est l'image de l'arbre-monde »<sup>23</sup>.

Pour nos philosophes, la nature elle-même n'obéit pas à un fonctionnement dichotomique (haut vs bas), car les racines du rhizome sont pivotantes et ont de nombreuses divisions, circulaires et non pas seulement verticales. Le rhizome n'a donc pas

---

<sup>19</sup> Voir les annexes 1, 2, 3, 4, 5 pp. 330-332.

<sup>20</sup> Dictionnaire *Hachette de noms communs et noms propres*, Paris, éd. Hachette, 2010.

<sup>21</sup> Nous définirons le moment venu le « Plateau ».

<sup>22</sup> SASSO, Robert & VILLANI, Arnaud. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Les cahiers de Noesis n°3, CRHI, Paris, 2003, p. 359.

<sup>23</sup> G. DELEUZE & F. GUATARRI. *Capitalisme et Schizophrénie. Mille Plateaux*, op. cit., p. 11.

de centre et s'oppose au "totalitarisme" de la racine et de l'arbre. Alors que ces derniers se caractérisent par l'ordre c'est-à-dire la hiérarchie des éléments, la verticalité et la fixité, le premier se multiplie librement, ne cherche pas à descendre profondément dans la terre<sup>24</sup> et prolifère grâce à des lignes qui s'étendent horizontalement (comme le gingembre, ...).

Aussi, Le rhizome<sup>25</sup> se différencie de l'arbre ou de la racine par son « nomadisme », puisqu'il n'appartient pas à un lieu unique et se propage de manière autonome par multiplication et déterritorialisation. Le rhizome rejoint ainsi la définition de « phylum » comme le montre I. Abdoun dans son analyse : « le phylum – qui est aussi rhizome – correspond au *nomos* opposé au *logos* ; la liberté, le mouvement perpétuel nomade opposés à la Loi, à l'Ordre et à la centralité impérative de la *Polis*<sup>26</sup> »<sup>27</sup>.

C'est ainsi que le mouvement<sup>28</sup> constitue la caractéristique principale de la philosophie de Deleuze et Guattari et c'est justement dans ce sens que le concept de rhizome convient au corpus retenu. Car mobile, la tentative de recherche de soi chez Salim Bachì est changeante et douée d'une grande capacité à disparaître et réapparaître librement sous d'autres formes et à différents endroits du texte. Dès lors, la quête de soi dans le CDU et La K dispose, comme un rhizome, d'une impressionnante capacité à se ré-enraciner. Seulement, nous tiendrons compte dans notre travail du fait que le rhizome tel que le définit Deleuze est loin d'être un processus angélique, puisqu'il peut parfois tourner à la

---

<sup>24</sup> Cependant si le rhizome récuse la racine unique et hégémonique, il garde néanmoins l'idée de l'enracinement, mais débarrassée de sa fixité définitive et absolue.

<sup>25</sup> Voici en résumé les principes du rhizome énoncés par Deleuze et Guattari dans l'introduction à *Mille Plateaux* : 1°-2°) principes de connexion et d'hétérogénéité selon lesquels « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être » (MP., p. 13). 3°) principe de multiplicité qui « n'est pas le multiple qui s'oppose à l'Un » et à la singularité. Bien au contraire, c'est une constellation et une distribution de singularités (MP., pp. 14-16). 4°) principe de rupture assignifiante qui permet au rhizome de se rompre en un endroit quelconque et de reprendre suivant telle ou telle ligne et suivant d'autres lignes. 5°) principe de cartographie et de décalcomanie où il s'agit non pas de produire des calques mais de tracer des cartes et toute carte doit être « ouverte, connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, [...] C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples » (MP., p20). Pour plus de détails voir l'introduction de *Mille Plateaux* In G. DELEUZE & F. GUATTARI. *Capitalisme et Schizophrénie. Mille Plateaux*, op. cit., pp. 9-37.

<sup>26</sup> La *Polis* veut dire en grec « cité » où la sédentarité constitue une norme, contrairement au nomadisme qu'on peut trouver en dehors de la cité.

<sup>27</sup> ABDOUN, Mohammed Ismaïl. « Propositions de lecture nomadique d'un texte nomade : l'exemple du *Polygone étoilé* de Kateb Yacine », op. cit.

<sup>28</sup> Notons que les philosophes ont contribué en cela à la naissance d'une géophilosophie, une pensée qui associe géographie, philosophie, éthologie, géologie ... et qui met en scène à la fois des territoires et des populations humaines ou animales procédant par déterritorialisations et rencontres. Ainsi, on peut lire à la quatrième de couverture de Manola Antonioli : « la philosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari est une philosophie du mouvement, en mouvement ». In ANTONIOLI, Manola. *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, éditions L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique ». 2003.

mauvaise herbe comme d'ailleurs le destin de certains de nos personnages dont le rhizome identitaire a évolué dans le sens de la violence et de l'animosité létales.

## 5. 2 Déterritorialisation/ Reterritorialisation

Formés à partir du mot « territoire », les néologismes deleuziens de « déterritorialisation » et de « reterritorialisation » nous intéressent parce qu'ils représentent des mouvements par lesquels on renonce à un territoire ou on y revient mais sous d'autres modalités.

La déterritorialisation est ainsi « le mouvement par lequel *on* quitte le territoire »<sup>29</sup>. Et de manière plus spécifique, « c'est un processus qui libère un contenu (multiplicité ou flux) de tout code (forme, fonction ou signification), et le fait filer sur une « ligne de fuite »<sup>30,31</sup>.

La reterritorialisation est par contre « le mouvement qui consiste « à refaire territoire » sur quelque chose d'autre, c'est-à-dire « d'une autre nature » que celle du territoire qu'on a quitté »<sup>32</sup>.

Signalons dès l'abord que le territoire dans la même conception philosophique n'est pas uniquement spatial et géographique, car il peut être aussi psychologique, mental, social et même littéraire au sens que Maurice Blanchot donne à *L'espace littéraire*<sup>33</sup>. Débordant ainsi la notion d'espace physique, ces concepts semblent opératoires quant à notre objet d'étude dans la mesure où ces mouvements vont nous aider à suivre la trajectoire et l'impulsion de la quête identitaire dans les textes de Salim Bachi. Il s'agit ainsi de montrer grâce aux déterritorialisations/reterritorialisations des personnages comment ceux-ci vont tenter d'échapper au contexte morbide de Cyrtha et de sauver leurs « êtres » de la perte définitive et de la folie. Ne se limitant pas uniquement au repérage des déplacements dans l'espace, ces concepts sont surtout pertinents pour notre étude parce qu'ils permettent de repérer le mouvement et la progression des pensées et des états de conscience des

---

<sup>29</sup> In SASSO, Robert & VILLANI, Arnaud. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, op. cit., p. 85.

<sup>30</sup> Nous reviendrons un peu plus loin sur la définition de « la ligne de fuite ».

<sup>31</sup> In SASSO, Robert & VILLANI, Arnaud. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, op. cit., pp. 87-88.

<sup>32</sup> Ibid., p. 88.

<sup>33</sup> BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

protagonistes qui se fabriquent des territoires à partir de rêveries, de souvenirs et des retours au passé et à l'Histoire. Car comme le précise Deleuze :

Chacun se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations, et se reterritorialise presque sur n'importe quoi, souvenir, fétiche ou rêve<sup>34</sup> .

Physique et palpable ou imperceptible et imaginaire, le territoire peut donc être de n'importe quelle nature, il peut être un temps, un espace, une valeur, une norme... Ajoutons à cela que tous les mouvements liés au territoire, en l'occurrence la déterritorialisation et la reterritorialisation, ne concernent pas seulement les êtres humains et peuvent se rapporter à toute chose<sup>35</sup> : une entité, une matière, un objet, un être vivant ... Nous utiliserons donc ces concepts afin de montrer notamment comment l'identité est sans cesse déterritorialisée de sa mono-centricité pour se reterritorialiser (mais jamais de manière définitive) dans d'autres « objets » plus ouverts, hybrides et pluriels.

Aussi, on peut tirer de l'indication sus-citée de Deleuze l'idée selon laquelle le terme de « déterritorialisation » ne forme pas à lui seul un concept. Régi par un rapport de réciprocité, il est en fait inséparable de la « reterritorialisation ». Le fonctionnement de ces deux processus peut être résumé ainsi :

La déterritorialisation n'est pas une fin en soi, une déterritorialisation sans retour. Ce concept n'est pas envisageable sans son pendant qu'est la reterritorialisation. La conscience retrouve son territoire, mais sous de nouvelles modalités. Le territoire s'ouvre sous les conditions d'une nouvelle image de la pensée (*terra incognita*), sous de nouveaux processus, jusqu'à une prochaine déterritorialisation<sup>36</sup>.

Nous garderons donc à l'esprit tout au long de l'analyse le fait qu'en quittant un territoire, on s'en construit de manière concomitante un autre et que la reterritorialisation, comme le souligne Zourabichvili, en tant que « corrélat de la déterritorialisation, n'est jamais un retour au même »<sup>37</sup>, et le philosophe d'ajouter, à propos de la répétition particulière de ce processus : « [...] tout commencement est déjà un retour, mais celui-ci implique toujours un écart, une différence »<sup>38</sup>. Ces deux concepts – déterritorialisation et reterritorialisation – s'organisent donc selon une répétition de la différence qui est la

---

<sup>34</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Qu'est ce que la philosophie ?* Paris, édition de Minuit, 1991, p. 66.

<sup>35</sup> Comme l'indique Sasso dans *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, op. cit., p. 82.

<sup>36</sup> Ibid., p. 301.

<sup>37</sup> ZOURABICHVILI, François. *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, p. 75.

<sup>38</sup> Ibidem.

définition même de « l'éternel retour » nietzschéen qui « n'est en rien, selon Gilles Deleuze, la répétition du même, mais bien le devenir de la différence »<sup>39</sup>. Ce concept de répétition différentielle nous sera en effet d'une grande aide lorsqu'il s'agira d'analyser la dimension spéculaire dans les textes de Salim Bachi où la recherche identitaire est vécue à chaque fois de différentes manières.

### 5. 3 La ligne de fuite

Initialement, la ligne de fuite a une forte connotation politique dans la mesure où elle désigne « la puissance de déflagration » et qu'elle « permet de retrouver la liberté »<sup>40</sup>. Dans *Dialogues*, la ligne de fuite est définie comme étant une « déterritorialisation »<sup>41</sup>. C'est ainsi donc que « les lignes de fuite épousent les lignes objectives de déterritorialisation, et créent une aspiration irréversible à de nouveaux espaces de liberté »<sup>42</sup>.

En littérature, comme dans *Kafka*, Deleuze et Guattari donnent à la notion un aspect plus « métaphysique » où ils parlent de la ligne de fuite de Samsa qui laisse « filer la tête la première » et devient-animal en réaction aux « puissances diaboliques » de la bureaucratie.

Pour notre part, nous utiliserons ce concept dans les sens premier et second en tant que la ligne de fuite est d'abord une « ligne de liberté » et « une ligne de déterritorialisation ».

Dans notre étude, la ligne de fuite nous permettra surtout de constater comment les personnages tantôt se libèrent du contexte aliénant en traçant de nouvelles lignes révolutionnaires, tantôt s'enfoncent davantage dans l'inhumanité et la bestialité à cause de leur devenir-animal. Ce qui revient en dernière instance à interpréter, à la lumière de ce concept, les stratégies scripturales utilisées afin de rendre compte des tiraillements et des tensions de la recherche de soi où l'identité, dépassant tout figement et toute cristallisation, s'inscrit dans une sorte de renouvellement perpétuel grâce à une écriture qui trace sans cesse des lignes de fuite.

---

<sup>39</sup> SASSO, Robert & VILLANI, Arnaud. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, op. cit., p. 298.

<sup>40</sup> Ibid., p. 210.

<sup>41</sup> DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 47.

<sup>42</sup> SASSO, Robert & VILLANI, Arnaud. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, op. cit., p. 210.

## 6. Démarche

Comme nous venons de le montrer rapidement, les romans qui constituent notre corpus d'étude gravitent autour de la quête de soi dans un contexte de violence fortement aliénant. Pour analyser les techniques d'écriture et les procédés narratifs qui ont contribué à la construction du (des) sens de cette quête, nous avons réparti notre travail en deux grandes parties au lieu de trois comme c'était prévu initialement. En effet, au départ nous voulions consacrer toute une partie, celle qui serait donc la troisième, à l'analyse rhétorique et stylistique de l'écriture de Salim Bachi. Mais pour des raisons pédagogiques et administratives diverses qui nous obligent à mener à terme notre projet de recherche avant la fin de l'année en cours, nous avons choisi, au lieu de toute une partie, de condenser cette approche poétique dans le dernier chapitre de la deuxième partie.

Notons également que, contrairement à l'usage habituel d'analyser séparément les notions d'espace et de temps, nous les avons couplées en une seule notion. Pour ce qui nous concerne donc, et sachant que depuis la révolution einsteinienne, l'espace et le temps sont inséparables, et au lieu de deux concepts distincts, il s'agit plutôt d'un seul, l'espace-temps. Dans notre étude le temps est ainsi inclus dans l'espace, notion dominante dans les deux romans qui se passent à Cyrtha, ville historique (le temps historique à différentes époques), et surtout dans *La Kahéna*, le topo-anthroponyme situé à Cyrtha. Concluons enfin, d'une part, les concepts de rhizome, de ligne de fuite, de déterritorialisation, de devenir,... impliquent le déplacement, le mouvement (donc espace *et* temps), et d'autre part que s'agissant de fiction poétique, l'espace, comme nous l'avons signalé plus haut, est d'abord littéraire, et donc, en dernière analyse, création poétique – texte créatif qui crée son propre espace-temps (dans le sens rythmique de tempo).

Notre thèse comprend donc deux grandes parties où chacune se subdivise en trois chapitres. Alors que la première partie portera sur l'analyse de certaines catégories narratives comme le narrateur et les personnages, la deuxième sera focalisée, elle, sur les espaces textuels :

- Partie I : Des catégories narratives : le narrateur et les personnages

- Partie II : Espaces textuels<sup>43</sup> et territorialisation

Le premier chapitre de la première partie sert à relever le programme rhizomatique à l'œuvre dans le CDU et La K où nous allons définir, dans un premier temps, la quête de soi à la lumière du bouleversement historique tout en relevant les conditions socio-historiques de production de l'œuvre. Dans un deuxième temps, nous montrerons, après avoir dégagé leurs structurations, comment les textes de Salim Bachi dont les multiplicités<sup>44</sup> s'agencent de « proche en proche et à distance »<sup>45</sup>, s'organisent à la manière d'un rhizome et à l'encontre de la linéarité des narrations traditionnelles. Cette analyse a pour objectif de démontrer que les récits de notre auteur n'ont ni commencement ni fin et que son écriture est placée sous le signe d'un mouvement pendulaire, pourrait-on dire, permanent.

Le deuxième chapitre, de la même partie, vise d'abord à analyser le rhizome identitaire dans le processus narratif où il nous a semblé important de revenir au parcours erratique du héros du CDU qui tente de s'accomplir et de réunifier son moi aliéné à travers les errances et les incessants mouvements de déterritorialisations. Nous nous demanderons ensuite dans quelle mesure la mobilité et la polyvalence de la quête de soi affectent le statut du narrateur qui change d'ailleurs tout au long des textes jusqu'à la dissolution et l'anonymat vers la fin des récits. Cette hétérogénéité de l'instance narrative est démontrée par l'agencement collectif d'énonciation que nous mettrons en évidence à la fin du chapitre.

Dans le troisième et dernier chapitre de cette première partie, il s'agit d'analyser le rôle de la femme en tant que médiatrice de la quête de soi. Figure de l'altérité par excellence, elle est étroitement liée à l'identité et à l'identification dans les textes de Salim Bachi. C'est pourquoi nous suivrons le cheminement et l'évolution de la quête de soi à travers quelques figures féminines pour dégager ensuite la fonction de la femme dans le processus d'identification par rapport, d'une part à « l'Autre semblable » et à « l'Autre radicalement différent », d'autre part. Ce chapitre nous permettra également d'évaluer

---

<sup>43</sup> Notons qu'ici aussi « l'espace textuel » est employé, non pas dans le sens « d'espace référentiel » mais dans le sens que lui donne Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire*, op. cit.

<sup>44</sup> Ce que nous appellerons *Plateaux* et *Strates*, à la suite de G. Deleuze, F. Guattari, et M. I. Abdoun (article cité).

<sup>45</sup> G. DELEUZE & F. GUATTARI. *Capitalisme et Schizophrénie. Mille Plateaux*, op. cit., quatrième de couverture.

toute l'ambivalence féminine, une ambivalence à travers laquelle l'auteur abolit, à notre sens, « la loi de l'Un » et toute conception de l'origine unique.

Après l'analyse du programme rhizomatique, des personnages et des instances narratives dans la première partie, le deuxième grand volet de notre travail traitera de la question des espaces textuels en rapport avec le processus de territorialisation.

Le premier chapitre sera consacré à l'étude de la reconstruction de soi à travers Cyrtha, un labyrinthe urbain à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire. Nous verrons comment le labyrinthe cyrthéen se transforme en espace privilégié de la quête de soi, et ce, en établissant un échange primordial entre l'espace du dehors (la ville) et l'espace du dedans (celui du héros) ou entre l'univers physique et l'univers physiologique, de manière à induire des changements au niveau ontologique. Nous nous intéresserons par la suite à l'érotisme et aux aventures amoureuses qui ont ponctué le voyage de Hocine dans les enchevêtrements de Cyrtha et qui ont abouti en fin de compte à la réalisation et à la régénération du moi éclaté. Aussi, nous tenterons de démontrer que toute cette taumachie à travers le dédale cyrthéen n'est qu'un subterfuge pour recréer l'œuf primitif et effectuer un retour au monde intra-utérin afin d'y renaître « autre ». Pour clore le chapitre, il nous a semblé important d'analyser la manière dont l'écriture se transforme en fil d'Ariane dans ce labyrinthe urbain entraînant l'accomplissement de soi.

Le deuxième chapitre de cette partie a pour objet la mise en abyme chez Salim Bachi. Une fois que nous aurons présenté les similitudes et les convergences avec l'enchâssement des *Mille et Une Nuits* qui constitue en effet un intertexte important du corpus choisi, nous étudierons les spécificités de la mise en abyme dans nos textes, ce qui nous permettra de relever les limites des concepts de « mise en abyme » et de « réflexivité » avancés par Dällenbach. La répétition différentielle qui régit la mise en abyme de Salim Bachi et qui fait que l'identité apparaît à chaque fois sous différentes formes semblent ainsi gouverner la dynamique textuelle.

Nous tenions, on l'a dit, pour achever notre travail, à étudier la rhétorique de la quête de soi. Nous analyserons donc dans le tout dernier chapitre quelques procédés stylistiques qui participent à la recherche identitaire. Dans le CDU, il est question de l'ambivalence du symbole identitaire de « l'eucalyptus » qui est tantôt traversé par un feu illuminateur et vital tantôt par un feu dévastateur et apocalyptique. Cette ambivalence

exacerbée par la conciliation de deux autres éléments antithétiques, la lumière et l'ombre, dit toute la complexité et toute la difficulté de l'auteur à cerner et à définir l'identité algérienne à travers un symbole. Nous montrerons ensuite que l'insaisissabilité et les oscillations du toponyme à l'anthroponyme (grâce au procédé de la personnification) et inversement ainsi que les fluctuations de la figure historique à la figure légendaire, voire mythique, font de La Kahéna un symbole tout aussi ambivalent et polymorphe que celui de l'eucalyptus. Tous ces procédés stylistiques et toutes ces techniques d'écriture serviront à tirer la conclusion selon laquelle la quête identitaire est par conséquent très problématique.

**PREMIERE PARTIE DES CATEGORIES  
NARRATIVES : LE NARRATEUR ET LES  
PERSONNAGES**

# **CHAPITRE I : Le programme rhizomatique à l'œuvre dans *Le Chien d'Ulysse* et *La Kahéna***

## **1. Conditions socio-historiques de production de l'œuvre**

Le CDU et La K ont paru respectivement en 2001 et 2003, mais ils sont à replacer dans le contexte de la décennie noire, puisque c'est Cyrtha/Alger/Algérie sous l'emprise du terrorisme qui constitue le cadre de l'intrigue.

### **1.1 Terrorisme et Décennie noire**

C'est en Algérie que Salim Bachi installe le décor de ses romans. Les narrateurs remontent tantôt au passé lointain du pays comme La K qui renvoie à la résistance de la reine berbère face à la conquête arabe, tantôt à un passé plus récent, celui de la colonisation française, représenté par Louis Bergagna. Mais l'histoire des protagonistes dans notre corpus se déroule à l'époque contemporaine, conventionnellement appelée « la Décennie noire ». Pour bien comprendre et situer les romans dans leur contexte et afin de saisir la problématique identitaire qui sous-tend les romans de Salim Bachi, il faut revenir brièvement sur ce qu'ont été les années terribles de cette tragédie fratricide. Mais avant cela, nous proposons de retracer de manière succincte les étapes importantes de la formation de la nation algérienne après l'indépendance.

En juillet 1962, le pays est en fête. L'assujettissement au colonialisme français touche à sa fin. L'Algérie accède à son indépendance. C'est le début d'une nouvelle ère. Après sept ans et demi d'âpre lutte, le pays est un vaste chantier où tout est à construire. Les caisses du nouvel état sont vides, la misère et la pauvreté battent leur plein, l'Algérie frôle la catastrophe alimentaire n'eussent été les aides étrangères. Le retour des anciens détenus et réfugiés, écartés par l'armée française pour couper l'ALN (l'armée de libération nationale) de la population, aggrave la crise socio-économique, et on compte plus de 2,6 millions de chômeurs sur une population de près de dix millions d'habitants<sup>46</sup>. Ajoutons à

---

<sup>46</sup>Voir les statistiques de ZERROUKY, Hassane. *Algérie. Quarante années d'indépendance ont considérablement transformé la société algérienne*. In Humanité du 5 juillet 2002. Disponible sur <http://www.humanite.fr/> consulté le 21/01/2015.

cela, les troubles causés par les rivalités au sein du FLN et de l'armée au sujet de la prise du pouvoir.

A peine indépendant, le pays est déjà au bord de la guerre civile. Luis Martinez dit en effet : « Au moment de l'indépendance, le risque de guerre civile, après la meurtrière guerre de décolonisation, était patent. Les luttes de clans qui avaient opposé les maquisards durant cette dernière cessèrent avec la prise du pouvoir par Houari Boumediene »<sup>47</sup>.

Ben Bella prend le pouvoir en 1962 et écarte tous ceux qui représentent une menace comme Aït Ahmed ou Boudiaf, figures phares de la révolution de 1954. Ben Bella ne gardera pas le pouvoir longtemps, il sera vite évincé et emprisonné par Boumediene lors du coup d'état de 1965<sup>48</sup>. Le nouveau président algérien instaure un état autocratique, socialiste et arabo-musulman. Il entame de vastes campagnes de nationalisation, d'industrialisation, d'alphabétisation et d'arabisation. A la mort de Boumediene, Chadli Bendjedid devient le troisième président algérien, de 1979 à 1992. C'est sous sa présidence qu'ont lieu les manifestations durement réprimées d'octobre 1988<sup>49</sup>, lorsque la crise socio-économique avait atteint son paroxysme. Chômage, crise du logement, baisse du niveau de vie, répression, censure, monopole politique du FLN... sont autant de facteurs ayant contribué à la protestation sociale et à l'éclatement de l'Etat. Car durant les années 1980, comme le confirme Mohamed Harbi :

Aucun d'eux (les politiques) n'était prêt à prendre en considération les problèmes de société, à réviser les dogmes figés sur les questions de la langue et de la culture, sur les rapports de l'Etat et de l'Islam, sur le patriarcat, sur les libertés politiques. C'est pourtant sur ces thèmes que se manifeste l'opposition de la société au pouvoir.<sup>50</sup>

Tout commence en avril 1980 à l'université de Tizi Ouzou. L'interdiction de la conférence de Mouloud Mammeri sur la poésie berbère a déclenché de violentes manifestations opposant étudiants et forces de l'ordre. Il s'agit du premier mouvement populaire d'opposition aux autorités depuis l'indépendance, ouvrant la voie à une remise en cause du régime algérien. Ces émeutes préfigurent celles de Constantine en 1986 et

---

<sup>47</sup> MARTINEZ, Luis. « Guerre civile et œuvres pieuses en Algérie ». In *Critique internationale*. Vol. 4. 1999. pp. 127-137. Disponible sur le site : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/criti\\_1290-7839\\_1999\\_num\\_4\\_1\\_1528](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/criti_1290-7839_1999_num_4_1_1528) consulté le 25 janvier 2015.

<sup>48</sup> Date où disparaît le père de Hamid Kaïm après sa prise de position lors du coup d'état, dans La K.

<sup>49</sup> C'est justement pendant ces émeutes que se déroule la trame de La K.

<sup>50</sup> HARBI, Mohammed. *L'Algérie et son Destin. Croyants ou Citoyens*. Paris, Arcantère éditions, 1992, p. 202.

d'Alger en 1988. Les mouvements féministes commencent aussi leurs actions contre la discrimination entre les sexes à partir de 1981, ainsi que le mouvement des droits de l'homme qui n'apparaît qu'en 1983. Néanmoins, comme le souligne Mohammed Harbi, « De tous les cadres de substitution politique, la religion est, sans comparaison aucune, la plus importante. »<sup>51</sup>

Toutes ces tensions accumulées, exacerbées par d'autres crises sociales et économiques débouchent, en octobre 1988, à de violentes émeutes entre la jeunesse algérienne, dont le développement démographique en a fait la majorité de la nation, et les représentants du pouvoir. Cette date qui évoque aussi le moment où se déroule l'intrigue de *La K* marque, selon Benjamin Stora qui cherche à déceler les origines du conflit, le début du drame algérien. Car puisque « la guerre est arrivée en Algérie sans vraiment s'annoncer, par touches successives, provoquant une confusion des origines »<sup>52</sup>, il est encore, selon l'historien, deux autres dates potentielles susceptibles de causer la tragédie algérienne des années quatre-vingt-dix : l'interruption du processus électoral, le 11 janvier 1992, et l'assassinat, le 29 juin 1992, du vétéran de la guerre d'indépendance, Mohamed Boudiaf.

A noter qu'avec les manifestations d'octobre 1988, vingt-six ans après son accès à l'indépendance, l'Algérie se trouve face à une crise sans précédent. L'armée a tiré sur le peuple, le bilan des cinq jours d'émeutes s'élève à cinq cents morts, selon les associations des droits de l'homme. L'unité du pays, incarnée par le parti unique, se fissure, ainsi que toutes les tentatives d'homogénéisation et d'uniformisation de la population, entreprises dans l'indifférence et le dédain des diversités culturelles et linguistiques. Et on entend par uniformisation et homogénéisation tous les efforts déployés par le pouvoir en place afin de rassembler tout le peuple algérien sous l'aile du parti unique, le FLN, ainsi que toutes les politiques entreprises de socialisation, d'arabisation et d'islamisation destinées à entretenir le phantasme de l'unité originelle, en l'occurrence l'arabo-islamisme. Dans le même sillage, Benjamin Stora voit dans le modèle étatique et politique algérien d'avant octobre 1988, « un régime d'une centralité fondée sur une forme de jacobinisme arabo-musulman, porté par le système du parti unique (le FLN) et fortement encadré par l'armée. »<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>52</sup> STORA, Benjamin. *La guerre invisible. Algérie, années 1990*. Paris, éd : Presse de Sciences Po, coll. « la bibliothèque du citoyen », 2001, pp. 15-16-17.

<sup>53</sup> STORA, Benjamin. *Les guerres sans fin. Un historien, la France et l'Algérie*. Paris, édition Stock, coll. « un ordre d'idées ». 2008. p. 129.

La contestation violente du « règne » du parti unique en automne 1988, engage l'Algérie dans un réel processus de démocratisation où l'on assiste à la formation de nouveaux partis politiques développant officiellement leurs activités, et à l'apparition de nouveaux journaux, privés et publics, d'une grande liberté de ton et à la création de nombreuses associations de défense des droits de l'homme. On découvre à ce moment-là la liberté d'expression après des années de censure.

Mais face à l'émergence de ce pôle démocratique, le parti islamiste, le Front Islamique du Salut (FIS) va largement occuper la scène politique et idéologique avec sa victoire aux élections législatives de décembre 1991. En janvier 1992, l'Etat craignant de perdre le pouvoir, interrompt violemment le processus électoral qui tournait à l'avantage des islamistes. S'ensuit une tragédie nationale qui va durer au moins dix ans. Les événements vont dès lors se précipiter. Le président Chadli Bendjedid démissionne, il est remplacé par le « Haut Comité d'Etat » de cinq membres qui fait appel à Mohamed Boudiaf, leader historique et l'un des fondateurs du FLN. Ce dernier, souhaitant une Algérie démocratique et moderne, entame de vastes réformes en dénonçant vigoureusement ce qu'il a appelé fort justement la « mafia politico-financière » très liée au pouvoir corrompu qui tient en otage le pays. Il est assassiné<sup>54</sup> cinq mois plus tard, le 29 juin 1992, lors d'une conférence de cadres à Annaba. Le livre « Ightiyal...Houlm<sup>55</sup> » (« Assassinat...d'un rêve ») du journaliste-écrivain, Mohamed Abbas, est représentatif de la vive émotion des Algériens qui voyaient en cet homme probe l'avenir de l'Algérie.

Par ailleurs, du côté du FIS, l'annulation du deuxième tour des élections législatives a provoqué l'ire de ses dirigeants et partisans qui tiennent un discours radical de plus en plus belliqueux et menacent de prendre les armes. Des groupes armés islamistes font ainsi leur apparition, ce qui provoque une guerre sans merci entre le gouvernement algérien, disposant de l'armée nationale populaire et les divers groupes "djihadistes" qui avaient pour cible l'armée et la police au début, mais qui s'étaient vite pris à tous les civils soupçonnés de collaboration avec le régime. En pleine tourmente et déferlement de la barbarie, tout le pays devient rapidement la scène d'« une guerre qui n'ose avouer son nom »<sup>56</sup>, provoquant la destruction de centaines d'écoles, l'assassinat de nombreux intellectuels, universitaire, écrivains, journalistes et de ressortissants étrangers. L'Algérie

---

<sup>54</sup> Cet assassinat est évoqué dans le CDU à la façon d'un *leitmotiv*.

<sup>55</sup> ABBAS, Mohamed. *Ightiyal ... Houlm*. Alger, 2004.

<sup>56</sup> Ibid., p. 124.

sombre dans l'épisode le plus tragique de son Histoire qui coûta la vie à plus de cent cinquante mille personnes<sup>57</sup> entre 1991 et 2001, chiffre probablement en dessous de la réalité, car on a parlé de plus de deux cent mille victimes.

C'est au cœur de cette folie meurtrière que se déploient donc le CDU et La K. La Décennie sanglante ou « La guerre invisible »<sup>58</sup>, pour reprendre l'expression de Benjamin Stora, y est représentée comme le pire conflit infligé à un pays qui n'a jamais connu une véritable paix.

## 1. 2 La quête de soi dans ce bouleversement

Nous proposons dans ce qui suit de définir le thème de la quête de soi selon le contexte de cette Décennie noire. Mais d'abord, qu'est-ce qu'une quête ?

Le mot « quête » vient de l'ancien français « queste » signifiant « recherche », ce mot lui-même dérive du latin populaire « quaesita »<sup>59</sup>, le participe passé, substantivé au féminin, de « quaesitus<sup>60</sup> » et de « quaerere<sup>61</sup> » qui signifient respectivement recherche et chercher. Le mot « quête » garde la même signification, car d'après le dictionnaire Hachette, « la quête est l'action d'aller chercher, c'est une recherche, comme la quête du Saint-Graal. Dans la vénerie, la quête désigne la recherche du gibier. Le mot désigne aussi l'action de recueillir des aumônes pour des œuvres, dans ce sens la quête désigne une collecte ou l'argent ainsi recueilli. »<sup>62</sup>

La signification du mot « quête » n'a donc pas beaucoup évolué ; qui dit quête, dit donc recherche, mouvement, action. En littérature on parle beaucoup de quête de Dieu, de quête de vérité, du Saint-Graal... Dans les romans de Salim Bachi il s'agit, à notre sens, d'une quête de soi. Pourquoi ?

Le CDU et La K émergent dans un contexte un peu particulier durant la période qu'on appelle, on l'a dit, la Décennie noire. C'est une époque qui plonge le pays dans une

---

<sup>57</sup> STORA, Benjamin. *Les guerres sans fin. Un historien, la France et l'Algérie*, op. cit., p. 122.

<sup>58</sup> On reprend ici l'intitulé de STORA, Benjamin. *La guerre invisible*, op. cit.

<sup>59</sup> DUBOIS, Jean. MITTERAND, Henri. DAUZAT, Albert. *Dictionnaire étymologique et historique du français*. Paris, édition Larousse, 2007.

<sup>60</sup> Dictionnaire Latin/Français. *Le Gaffiot de poche*, Paris, édition Hachette, 2001.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Dictionnaire *Hachette de noms communs et noms propres*, Paris, éd. Hachette, 2010.

folle mécanique de destruction massive, humaine et matérielle. Pris dans l'engrenage de la violence, il semble que chacun, comme le dit si bien Benjamin Stora, « soit poussé par une force qu'il ne maîtrise plus, comme emporté, entraîné à agir en dépit de tout intérêt politique ou religieux, comme en état de dépendance »<sup>63</sup>

Attentats à la bombe, liquidations physiques de toutes sortes et assassinats par balle, égorgement ou par décapitation... Femmes, enfants, vieillards, politiques, intellectuels ou bergers, algériens ou étrangers, tout le monde est menacé d'élimination. Le quotidien est chargé d'images hallucinantes d'horreur et de tueries faisant régner un climat d'insécurité à l'échelle nationale, une atmosphère de tyrannie ayant provoqué plus de mal que la guerre de libération nationale durant laquelle l'ennemi était au moins facilement identifiable. Car comme le souligne encore Benjamin Stora :

Dans cette guerre civile où tout le monde se trouvait toujours près du « front », où l'on pouvait se sentir en permanence en danger, il est de plus en plus difficile de repérer les protagonistes du conflit<sup>64</sup>.

En effet, ce qui accentue le trouble de cette effroyable situation, c'est le flou et l'inintelligibilité qui entourent le conflit. C'est pourquoi d'ailleurs, on a eu du mal à qualifier les événements de la Décennie noire de « guerre civile », sous prétexte qu'on parle de celle-ci lorsqu'au sein de l'Etat, une lutte armée oppose les forces armées régulières à des groupes de la société civile armés et identifiables. Et il est vrai que dans le cas de l'Algérie, les protagonistes ne cessent de se dérober, de se dissimuler aux regards, brouillant constamment les pistes et les champs d'action, d'où l'hésitation quant à l'appellation de guerre civile. Mais ce qui est certain en tout cas, c'est que le conflit peut être désigné de guerre fratricide algéro-algérienne.

Cette difficulté à cerner la nature, les origines, les motivations ainsi que les adversaires du conflit, accroît à coup sûr le sentiment d'incompréhension et de confusion, « beaucoup de sang et peu de sens », dit avec pertinence Véronique Nahoum-Grappe<sup>65</sup>. D'où la grande interrogation de l'époque "qui tue qui ?" en Algérie.

---

<sup>63</sup> STORA, Benjamin. *La guerre invisible*, op. cit., p. 35.

<sup>64</sup> STORA, Benjamin. *Les guerres sans fin. Un historien, la France et l'Algérie*, op. cit., p. 115.

<sup>65</sup> Cité par Benjamin Stora dans STORA, Benjamin. *La guerre invisible*, op. cit., p. 36.

Au début, la violence est commanditée par le parti islamiste avec son bras armé, l'AIS<sup>66</sup>, qui s'est employé à venger la confiscation du pouvoir en ciblant tous les symboles du régime, militaires et gouvernementaux. Entre temps, d'autres groupes armés ont vu le jour comme le GIA<sup>67</sup>, composé essentiellement d'anciens volontaires algériens formés à la guérilla dans les maquis d'Afghanistan ou d'autres qui ont combattu en Bosnie-Herzégovine. Ayant pour mot d'ordre l'embrasement général du pays et l'interdiction de toute négociation avec le gouvernement, le GIA est partisan de la logique manichéenne : celui qui n'est pas avec nous est contre nous.

Aussi, Bachi évoque ce côté sombre de l'Algérie, en particulier celui de l'état de siège. Car ce régime provisoire qui accroît les pouvoirs de la police et des autorités civiles, était également une aubaine pour des délits de tous genres : représailles, arrestations injustifiées, tortures, meurtres,...

La figure de Seyf (qui signifie « épée » en arabe) dans le CDU est représentative de cette situation. Cet ancien étudiant reconverti en policier aguerri, traque chaque soir les terroristes. Il raconte à Hocine comment il a abattu son premier criminel sans aucune émotion. Il arrive aussi au "bourreau de Cyrtha"<sup>68</sup> de torturer jusqu'à ce que mort s'en suive, dans ce qu'il appelle « le bureau d'exploitation des indices et des preuves matérielles », une pièce aménagée dans les sous-sols du commissariat. Le narrateur précise que « les hommes descendus dans les entrailles du commissariat perdaient jusqu'à leur nom » (p. 174). C'est le cas de l'adolescent de quatorze ans qui a servi d'indicateur aux deux terroristes qui ont assassiné Mahmoud, le collègue de Seyf. Le jeune homme est torturé, en recourant à une « mathématique imparable » (p. 174), un ensemble de techniques et d'outils censé le faire avouer tout en amusant son tortionnaire, Seyf, « fasciné par le mal », qui tue ensuite un autre complice devant lui.

De même dans *La K*, la torture est évoquée, à travers Rachid qui a été enlevé et torturé pendant les émeutes d'octobre 1988. Un jour le supplicié rencontre par hasard son inquisiteur qui ne le reconnut pas, cela accrut alors sa colère et il le tue.

---

<sup>66</sup> Armée Islamique du Salut.

<sup>67</sup> Groupe Islamique Armé, une organisation terroriste puissante qui use de toutes les méthodes barbares dans le but de renverser le gouvernement algérien et instaurer un Etat islamique.

<sup>68</sup> Seyf est ainsi surnommé dans le CDU, mais aussi dans *Les douze contes de minuit* où l'auteur consacre au policier une nouvelle intitulée *Le bourreau de Cyrtha*.

Un autre phénomène est abordé dans le CDU, c'est les règlements de compte déguisés. Effectivement, Souissi, le collègue de Seyf, a été tué par Mahmoud juste avant sa mort, parce qu'il menaçait de le vendre. La vengeance personnelle est maquillée en suicide, et Seyf qui cherchait à connaître la vérité est à son tour menacé.

Dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*<sup>69</sup>, c'est le personnage mythique de « Charon<sup>70</sup> » qui représente l'ampleur du traumatisme et du chaos vécus par les Algériens à ce moment-là. Représenté comme chauffeur de taxi ayant travaillé pour la police et la sécurité militaires<sup>71</sup>, Charon de Bachi est un « passeur » au même titre que son homonyme du mythe. Il est chargé par les services secrets de transporter les personnes à bord de son véhicule pour les tuer ou les confier aux militaires qui les torturent dans des caves d'où ils n'en sortiront pas vivants : « j'ai vidé la ville de ses éléments perturbateurs », dit Charon au Dormant et à Sindbad (AASM, p. 29).

Infligeant les pires supplices, Charon et ses complices ne comprennent que le langage de la violence : « on les a massacré les uns après les autres. Quand je dis massacrer, c'est un mot qui n'a pas de rapport avec la réalité », dit le chauffeur de taxi (AASM, p.29), qui ajoute plus loin, « pas de raison, pas d'honnêteté, la force brute (...) c'est tout ce qu'ils comprennent, ces chiens... » (AASM, p. 33).

Sindbad lui dit alors : « vous avez assassiné tout ce qui avait une âme. Il ne reste plus que des êtres tels que vous... des gorgones, des goules, le diable... » (AASM, p. 34).

Ce dialogue est emblématique de l'étendue de la barbarie subie quotidiennement par des innocents dans un monde diabolique d'où toute qualité humaine a disparu, la terre étant devenue le foyer de créatures monstrueuses.

C'est ainsi que pendant toute une décennie, la guerre a été d'une sauvagerie innommable entre les Algériens au point où la mort est devenue une banalité quotidienne, une banalité exprimée parfois avec beaucoup d'humour désamorçant ainsi l'horreur,

---

<sup>69</sup> Nous utiliserons, désormais, l'abréviation AASM pour désigner ce roman.

<sup>70</sup> Dans la mythologie grecque, Charon est le passeur des Enfers, connu pour sa dureté et son caractère intraitable, il fait traverser sur sa barque les âmes de défunts jusqu'au royaume gardé par Hadès. Le mort doit être en mesure de payer son voyage, rôle que tient l'obole placée dans la bouche du défunt lors des rites funéraires, et Charon refuse de transporter quiconque n'ayant pas de quoi payer.

<sup>71</sup> Dans le CDU, la police politique est représentée par le commandant Smard qui tente de recruter des indicateurs auprès des étudiants et des universitaires.

comme ce que dit Sindbad : « Tous les jours un fou actionne son engin au milieu de la foule. C'est un sport national. Une coutume locale. » (AASM, p. 44).

L'impossibilité de reconnaître son ennemi dans ce conflit sans front<sup>72</sup>, intensifie la peur, le désarroi et la terreur parmi les gens, car « chacun avait en permanence, la sensation d'être en contact intime avec la mort invisible »<sup>73</sup>.

Il n'y a pas de guerre qui ne soit pas tragique, mais celle-ci l'est d'autant plus quand elle est fratricide. En effet, des Algériens massacrent tous les jours d'autres Algériens, laissant le champ libre à toutes les interprétations. Et la violence est d'une telle férocité et tellement incompréhensible que la situation a entraîné une sidération et une paranoïa des plus totales auprès de la population.

Profondément traumatisée, le pays sombre dans une atmosphère de suspicion angoissante et aliénante. Désormais, la méfiance générale est de rigueur. Tout le monde a peur de tout le monde. Le frère, le mari, le cousin, le voisin,... tous des suspects potentiels susceptibles de nuire à leurs proches et prochains.

Aussi la crainte et l'appréhension ont donné naissance à une sorte de déni et d'insensibilité à la détresse d'autrui. Car la société est tellement sidérée qu'elle oublie les ressorts de ses valeurs immémoriales et que l'on assiste à la disparition de la chaleur humaine, de la convivialité, de la compassion et de la confiance en l'Autre. La blessure psychologique du drame fratricide est extrêmement violente dépassant de loin celle causée par le colonialisme français. Celui-ci, malgré les diverses politiques de répression mises en place, n'a pas réussi à créer un tel état de doute entre les Algériens ; toutes les stratégies de division étaient détournées par la solidarité populaire malgré les différences et les particularismes linguistiques ou culturels. Et même si des parallèles sont établis entre la révolution nationale et les émeutes d'octobre 1988<sup>74</sup>, la situation historique n'est plus la même, les français étant partis depuis 1962, et ceux qui tirent sur « les lanceurs de pierres » et qui vont égorger quelques temps plus tard, sont Algériens.

---

<sup>72</sup> Car il n'y a pas de zone d'affrontement bien déterminée.

<sup>73</sup> STORA, Benjamin. *La guerre invisible*, op. cit., p. 31.

<sup>74</sup> Comme le parallèle que dresse Kateb Yacine entre le 8 mai 1945 et les émeutes d'octobre 1988. In STORA, Benjamin. *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris, édition La Découverte, coll. « Poche », 1998.

Atteinte ainsi dans son intégrité et son intégralité, la société algérienne est anéantie, perdue dans un monde « étrange » et « étranger ». La suspicion excessive génère inéluctablement angoisse et anxiété pathologiques. Il s'ensuit alors une psychose générale ayant pour conséquence grave, une perte ontologique et une désintégration progressive du moi.

C'est pourquoi dans les romans de Bachi les personnages sont schizoïdiques<sup>75</sup>. Car ayant un comportement de détresse, ils semblent comme frappés de démence ; ils sont sujets au dédoublement, au délire et à l'hallucination. Cependant loin de se résigner, les protagonistes, Hocine, Hamid Kaïm et Ali Khan, gardent tous un vif désir de recouvrer leurs esprits malgré l'horreur et se débattent de toutes leurs forces pour survivre et expriment un grand espoir de reconstruction de soi.

La récupération de l'unité de soi se matérialise ainsi dans la quête. Surdéterminée par le contexte, celle-ci apparaît dans ce sens comme la seule cure qui permette la réintégration et la réunification du moi déshumanisé, agressé et aliéné (du latin *alienus*, qui devient Autre, étranger à soi).

Dans le CDU, c'est le déplacement effectif et physique, l'errance au sens propre du terme qui assure l'aboutissement de la quête. Dans la K par contre, c'est une autre forme de mouvement qui est mise en perspective, l'errance à travers le temps et l'histoire. Ce sont les carnets et notes de certains personnages qui assurent un va-et-vient entre des événements importants du passé et du présent.

Par ailleurs, la mutilation identitaire dans le CDU est infligée de l'intérieur provoquant une guerre innommable. En revanche, dans La K, la déperdition du moi est la conséquence de facteurs extérieurs, notamment la colonisation française et la conquête arabe. Dans ce roman, l'auteur fusionne donc dans un seul récit plusieurs périodes, celle de la résistance de *La Kahéna* face à la présence arabe, celle de la colonisation et de la lutte pour l'indépendance, et enfin celle de la postindépendance qui aboutit à l'insurrection urbaine d'octobre 1988. La quête identitaire traverse de cette façon les siècles, comme si le passé avait la capacité de lever le voile sur la nouvelle spirale de violence qui sévit partout dans le pays et comme si le moi ne pouvait se reconstruire qu'à la seule condition de retrouver aussi ce passé, peut-être occulté ou oublié.

---

<sup>75</sup> Du radical grec « schizo » qui signifie : fendu, éclaté (d'où schizophrénie : pathologie de perte du réel) ce qui correspond à l'ébranlement du moi du personnage confronté à une réalité perturbante.

Toutefois, dans les deux cas, c'est le contexte de fermeture et de violence fratricide qui est source de mal-être et d'angoisse. Dans le CDU, Hocine erre dans Cyrtha, une ville sous le joug de la haine et de la bestialité. D'un côté, la barbarie du terrorisme et de l'autre, la lutte anti-terroriste emportée à son tour dans l'engrenage de la violence qui réplique avec la même brutalité et la même animosité.

Désemparé par la situation à Cyrtha, Hocine exprime, dès le début du texte, un sentiment de frustration et de repli sur soi, quand il se livre de manière compulsive à l'onanisme, en regardant des films pornographiques<sup>76</sup> ou en recourant au cinéma imaginaire. Cette attitude perverse et malsaine est emblématique de la névrose découlant de la peur et du désarroi, mais surtout du poids des interdits de la société.

En outre, le traumatisme semble être la seule chose qui rythme la vie de Hocine et de ses amis. La corruption, l'islamisme, l'intégrisme, la violence terroriste et policière qui gangrènent la vie sociale sont des facteurs aliénants et annihilant, suscitant une profonde affliction chez les personnages. Hocine chante sa perte de foi en l'avenir dans une sorte de poésie du désespoir : « qu'aux siècles nous soyons enchaînés, comme amants indéfectibles, il ne sera rien soustrait à ma colère. Entre nos doigts, notre jeunesse fila. » (p. 203). Aussi l'assassinat du président Boudiaf est-il un fait redondant pour dire l'importance du désespoir de tous ceux qui ont vu en cet homme l'espoir de construire une nation moderne et digne : « 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 » dit Hamid (p.138). La reproduction du *Christ mort* d'Holbein le Jeune qu'Ali Khan possède chez lui est à la mesure du pessimisme général et explique quelque peu l'augmentation de la consommation de la drogue, « les paradis artificiels sont maintenant de rigueur », dit Mourad (p. 109). Et contrairement à Hocine, qui est intéressé par « les milieux interlopes et les personnes qui les fréquentent et qui a le goût du voyage poussé à son extrême » (p. 116), Mourad a rejeté de manière catégorique les propositions de travailler en tant qu'indicateurs pour le commandant Smard.

C'est pour cette raison que Hocine semble perdu tout au long du texte. Il est sans cesse appelé par les sirènes dont le chant tente de le charmer et le pousser à s'engager dans l'un des deux camps en présence : les terroristes ou les militaires (représentés par son père, le commandant Smard, ou le policier Seyf). Cependant, il garde son sens critique car son engagement dans l'un ou dans l'autre camp lui ferait renoncer à son humanité. Il

---

<sup>76</sup> Voir CDU, p. 16.

transgresse alors tous les interdits et principes fondamentaux de la loi islamique : il ne croit pas en Dieu, boit du vin, n'observe plus le jeûne et a une vie sexuelle libre sans être marié. En couchant avec Nedjma, Hocine déclare :

Je le sais, mes frères, je le sais. Les derniers seront les premiers. J'ai enfilé Nedjma par où il ne faut pas, mes frères, et elle en redemandait (...) pour mes frères qui ne baisent jamais et nous somment de ne pas baiser. Pour l'amour du monde, l'amour de Dieu et de ses créatures. Oui mes frères je ne connais pas d'extase plus grande que celle promise par une femme sensible (...) (CDU, p. 28).

Néanmoins, pour recoller les fragments de son identité éclatée, Hocine se livre à l'errance ou à la fuite<sup>77</sup>, il erre pour *être*. Car loin d'être inutile ou gratuite, la fuite s'accompagne d'une quête de soi et surtout d'une identité à part entière, une identité consciente de sa complexité liée à son passé et à son histoire. Mais l'entreprise est délicate, parce que, qui dit quête de soi dit forcément rencontre avec l'Autre, « l'étranger », et dans le cas de notre corpus l'étranger c'est le frère. Par conséquent, la situation est d'autant plus aliénante que si cet Autre était un véritable étranger. En effet, le repli sur soi s'est établi entre des personnes partageant le même passé, la même religion et la même culture même s'il existe des différences linguistiques et ethniques, comme on l'a déjà souligné.

S'opposant à la fois aux militaires et aux intégristes, Hocine est à la recherche d'une mobilité libératrice qui se concrétise dans ses errances à travers la ville, dans son imaginaire et sa conscience à travers le temps et l'espace. La convocation du passé récent ou lointain de l'Algérie permet de se libérer d'un certain immobilisme identitaire qui considère le passé arabo-musulman comme la seule référence de la conscience nationale. Et c'est dans La K que le rejet de ce passé, présenté et représenté, plein et homogène est plus prégnant. Car *La Kahéna* comme figure de résistance, jadis utilisée contre le colonialisme, se dresse aujourd'hui encore, contre le mythe de l'unité instauré par les adeptes de l'arabo-islamisme qui occultent les diversités culturelles et de conscience et aboutissent à la fiction de l'appartenance identitaire unique. Dans ces conditions, Hocine dans le CDU comme Hamid dans La K cherchent à établir des continuités entre un passé

---

<sup>77</sup> La fuite ici est utilisée au sens deleuzien : « fuir c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie », la ligne de fuite n'implique pas forcément un déplacement géographique mais comprend aussi toutes sortes d'évasions réalisables dans le rêve, la pensée,... Rappelons en effet ce que Deleuze écrit dans *Critique et clinique* : « Tout homme se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations et se territorialise presque sur n'importe quoi, souvenir fétiche ou rêve ». In G. Deleuze. *Critique et clinique*, Paris, éditions de Minuit, 1993, p. 81. Pour plus de détails sur la ligne de fuite nous renvoyons au chapitre II de DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris, Flammarion, 1996. Rappelons aussi que dans le langage deleuzien, on peut désigner la ligne de fuite par « la ligne de liberté » ou par la « déterritorialisation ».

parfois oublié et un présent sanglant, reconstituant ainsi leur identité fragmentée, en s'opposant à la fois au totalitarisme du schéma arborescent (la racine unique, l'origine première) et au fantasme de l'Unité originelle.

La quête est donc une notion dynamique qui implique la recherche, le mouvement, la mobilité. C'est pourquoi, il nous semble que les notions deleuziennes de « territoire » et de « devenir » peuvent être opératoires pour notre analyse.

Hocine refuse de s'engager auprès de tout ce qui représente la violence (les militaires ou les terroristes), il s'oppose donc à toute sorte de territorialisation qui engendrerait la désintégration totale de son moi et le pousserait à la folie. Il suit alors des lignes de fuite ou se déterritorialise<sup>78</sup> et se réfugie dans un devenir<sup>79</sup>-Ulysse qui le livre à des errances à travers les méandres de Cyrtha à la recherche de son Ithaque. Aussi son état hallucinatoire dû à son imagination débordante et à ses rêveries stimulées par l'opium, le déterritorialise du réel et du présent en le projetant dans le passé médiéval ou ottoman de la ville.

Hamid (dans La K), par contre, a failli perdre la raison à la suite du départ de Samira mais l'errance ou la déterritorialisation à travers les carnets de Louis Bergagna et les notes du père lui procurent une certaine stabilité psychologique au fur et à mesure qu'il avance dans la lecture. Il est en effet à la recherche de ce père qu'il a perdu trop jeune, et par extension de son pays, étant donné que la figure paternelle est symbolique, étymologiquement, de la patrie. Le journal intime de ce père représente alors à la fois le passé familial et la mémoire de tout un pays devenu amnésique.

---

<sup>78</sup> Se déterritorialiser c'est, selon Deleuze, « quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis ». Mais Hocine ne se contente pas de fuir ou de se déterritorialiser, il se reterritorialise ailleurs (ici dans un devenir-Ulysse), car rappelons que « la déterritorialisation n'est pas une fin en soi, une déterritorialisation sans retour. Ce concept n'est pas envisageable sans son pendant qu'est la reterritorialisation. La conscience retrouve son territoire, mais sous de nouvelles modalités (...) jusqu'à une prochaine déterritorialisation ». In Robert Sasso et Arnaud Villani. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, op. cit., p. 301.

<sup>79</sup> Le devenir s'oppose chez Deleuze à l'avenir. C'est un processus qui implique la déterritorialisation de chacun des termes du devenir. Il arrive que le devenir d'un individu tourne à la « mauvaise herbe » comme le devenir-animal de Seyf dans le CDU et de Rachid dans La K. Le devenir peut-être comparé à un « voyage immobile », où l'on « franchit un seuil ». In Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : Pour une littérature mineure*, Ed. Minuit, 1975, p. 24, p. 65, p. 67. Le devenir implique la notion topologique de milieu : « le devenir n'est ni un ni deux, ni rapport de deux mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite ». In Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, op. cit., p. 360. Nous reviendrons en tout cas à la définition du devenir dans le chapitre : Le labyrinthe et la quête de soi.

Outre cette déterritorialisation-reterritorialisation dans le passé et l'histoire, Hamid trouve donc sa ligne de fuite dans un devenir-Schéhérazaïde provoqué par son état agonisant qui le voue à une sorte de délire du Verbe à couper le souffle, qui tient en haleine et le lecteur et l'amante qui n'est finalement qu'une personnification de la mort prête à le faucher.

Après avoir défini « la quête de soi » et placé la problématique identitaire dans le contexte terrifiant de la décennie noire, il convient à présent d'établir la cartographie du CDU et de La K et d'analyser les connexions des différentes multiplicités qui les composent.

## **2. Le travail du rhizome dans *Le chien d'Ulysse***

Parmi les outils conceptuels issus de la géographie, la carte et la cartographie occupent un rôle central. Comme la carte, le rhizome ne se limite jamais à produire un calque<sup>80</sup>. Autrement dit, la cartographie (ou le rhizome) est une forme de création, de construction et d'expérimentation contrairement au calque qui est une *représentation*, voire même une *imitation* en tant qu'il prétend décrire la réalité telle qu'elle est, comme l'affirment Deleuze et Guattari : « si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. »<sup>81</sup>

En outre, la carte et le rhizome ne suivent pas un axe transcendantal et récusent toute structure profonde, c'est « une antigénéalogie, une mémoire courte, ou une antimémoire »<sup>82</sup>, dans le sens où la mémoire repose sur un processus de reproduction par le souvenir.

Ainsi, dans le devenir-orchidée de la guêpe, Deleuze explique que la guêpe ne peut pas constituer le calque de l'orchidée mais elle fait carte avec l'orchidée au sein d'un rhizome.

---

<sup>80</sup> Le calque, contrairement à la carte, se base sur un axe génétique et une structure profonde : « toute la logique de l'arbre est une logique du calque et de la reproduction ». In Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, op. cit., p. 20.

<sup>81</sup> Ibidem

<sup>82</sup> Ibid., p. 32.

Mais la carte n'exclut pas dans son essence toute linéarité, car dans le cas contraire on aurait produit un système tout aussi totalitaire et idéaliste que celui de l'arbre : « il y a des nœuds d'arborescence dans les rhizomes, des poussées rhizomatiques dans les racines »<sup>83</sup>, comme l'indique Deleuze dans son introduction.

Ainsi, cartographier un territoire revient à expliquer les variations et la multiplicité selon un axe horizontal, non transcendant et suivant un schéma moléculaire de lignes souples. La remise en question de la psychanalyse freudienne dans *L'Anti-Œdipe* s'appuie justement sur la cartographie de l'inconscient, baptisée aussi la schizo-analyse ; une démarche qui, au lieu d'un calque du complexe d'Œdipe, s'efforce de tracer la carte de chaque individu selon son parcours et ses expériences. On obtient par conséquent, une carte à chaque fois singulière à la place d'un plan reproductible à l'infini qui ramène tout à la structure familiale – concept causal et déterministe – au désir par exemple de coucher avec la mère<sup>84</sup>.

Comme le dit si bien Deleuze « le cerveau lui-même est une herbe beaucoup plus qu'un arbre »<sup>85</sup>. La cartographie est donc la géographie de la pensée. C'est pourquoi, nous avons choisi à notre tour la cartographie comme approche globale du CDU, un texte foncièrement rhizomatique. Cette démarche permet de rester attentif à l'originalité de l'œuvre, à la vie qui en émane, en reconsidérant les diverses connexions qui s'opèrent en tous sens. Dans une analyse littéraire, en tant qu'entreprise de connaissance, la cartographie consistera à décrire le fonctionnement propre du texte, à réorganiser les dispersions narratives et les enchevêtrements de lignes signifiantes. Car, la carte n'est pas de l'ordre de la représentation et de la réduction, c'est une conception de la pensée comme devenir, toujours créative en tant qu'elle obéit à un système d'agencement immanent à son objet.

Procéder donc à une cartographie du CDU, c'est être prêt à suivre un chemin complexe, à opérer des connexions toujours nouvelles, à se déplacer (déterritorialisation,

---

<sup>83</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, op. cit., p. 30.

<sup>84</sup> On peut lire sur la quatrième de couverture de *L'Anti-Œdipe* : « Qu'est-ce que l'inconscient ? Ce n'est pas un théâtre, mais une usine, un lieu et un agent de production. Machines désirantes : l'inconscient n'est ni figuratif ni structural, mais machinique ». In DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Paris, éditions de Minuit, 1972.

<sup>85</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, op. cit., p. 24.

reterritorialisation) librement à travers ses strates et plateaux<sup>86</sup> sans aucun ordre préétabli (sinon celui induit par le texte même), à entrer et sortir par n'importe quel lieu du texte. Car la carte en définitive n'a ni début ni fin mais toujours un milieu, elle est « produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite »<sup>87</sup>.

Outre la cartographie qui procède par « variation, expansion, conquête, capture, piqûre »<sup>88</sup>, nous ferons simultanément appel à un concept fondamental ici, celui d'agencement. Car faire une carte, c'est d'abord repérer les différentes régions du rhizome (les Plateaux notamment), s'inscrire dans une perspective de libre-mouvement et de nomadisme et créer ainsi des orientations, les connecter et les faire se croiser grâce au concept d'agencement.

Comme il est placé dans un mouvement de transformation, l'agencement est constructiviste, par opposition à la « structure » ainsi qu'à l'historicisme mécaniste, « fixistes et essentialistes »<sup>89</sup> selon I. Abdoun. L'agencement est une « multiplicité »<sup>90</sup>, « un complexe de lignes »<sup>91</sup>, traversé par des flux de déterritorialisation et de reterritorialisation. Dans un texte littéraire, ce concept permet alors la mobilité, la fluidité et le dynamisme dans les différentes multiplicités qui le composent, car comme l'explique Deleuze :

Qu'est-ce qu'un agencement ? C'est une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux, à travers des âges, des sexes, des règnes – des

---

<sup>86</sup> Précisons qu'un Plateau est défini comme « toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome ». Ibid., p. 33. Nous proposons donc à la suite de Deleuze de désigner par *Plateau* toute multiplicité textuelle, elle-même subdivisée en plusieurs *strates*.

<sup>87</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, op. cit., p. 32. Pour la définition de la ligne de fuite, nous renvoyons à l'introduction section « outils d'analyse ».

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> Nous renvoyons à l'article d'Ismail ABDOUN, « Propositions de lecture nomadique d'un texte nomade : l'exemple du *Polygone étoilé* de Kateb Yacine », op. cit., pour la critique de la démarche structuraliste et historiciste.

<sup>90</sup> Une multiplicité est « qualitative ou intensive, hétérogène et continue, virtuelle et formée de singularités, et change de nature à chaque fois qu'elle se subdivise ». In Sasso, Robert & VILLANI, Arnaud. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, op. cit., p. 262. Aussi, Une multiplicité « n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature ». In Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, op. cit., p. 14.

Et dans le rhizome il n'existe que des lignes, lesquelles font proliférer le récit dans une multiplicité de Plateaux qu'on peut définir à leur tour comme étant « une multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines ». Ibid., p. 33.

<sup>91</sup> Ibid., p. 630.

natures différentes. Aussi la seule unité de l'agencement est de co-fonctionnement : c'est une symbiose, une "sympathie"<sup>92</sup>.

A partir de ce concept, on tentera de comprendre comment se forme le rhizome dans notre corpus et comment il disparaît, réapparaît et change de nature en fonction des nouvelles connexions créées en reliant librement « un point quelconque avec un autre point quelconque »<sup>93</sup>.

Notre tâche consistera donc en un travail de rapprochement, de connexion, de croisement entre des éléments hétérogènes, différents ou similaires selon un agencement qui constitue un système d'échos entre les différentes multiplicités du texte.

Ce qui revient en dernière analyse à instaurer des liens entre les Plateaux et strates, à tracer des lignes qui mènent d'un Plateau à un autre et montrer l'agencement qui les sous-tend. Sachant que le raccordement des Plateaux « se fait à la fois de proche en proche et à distance »<sup>94</sup>, nous irons à la recherche des complémentarités et/ou des connexions entre les multiplicités afin de montrer combien elles sont à la fois en liens et en liberté les unes avec les autres. Et c'est précisément cette autonomie des composantes textuelles qui donne l'impression d'un texte éclaté et fragmentaire<sup>95</sup>. Une lecture attentive montre que l'agencement des multiplicités hétérogènes est le principe même de l'univocité du texte, c'est-à-dire qu'un même sens est reconduit de plusieurs manières et à plusieurs niveaux selon le libre déploiement-dépliement du rhizome, structurant ainsi le roman sur le mode du dispar<sup>96</sup>. Car, en comprenant la disparité et le disparate, ce mode d'agencement rhizomatique (le dispar) ajoint des entités hétérogènes et des éléments discordants sur le plan textuel, tout en maintenant la différence de ces séries et intensités singulières dans un système de « disjonction conjonctive »<sup>97</sup>, c'est-à-dire dans une sorte de complémentarité des différences qui s'oppose à l'idée d'antagonisme conflictuel, idée centrale dans la

---

<sup>92</sup> DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. *Dialogues*, Paris, Ed. Flammarion, 1996, p. 84.

<sup>93</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, op. cit., p. 31. Par ce système de connexion, les multiplicités sont en constant changement, car elles induisent constamment de nouvelles combinaisons parce qu'« un agencement est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions ». Ibid., p. 15.

<sup>94</sup> Ibid., quatrième de couverture.

<sup>95</sup> Avouons que notre première hypothèse était d'analyser le texte dans la perspective de l'écriture fragmentaire de Blanchot, mais elle s'est avérée insuffisante par rapport aux concepts deleuziens.

<sup>96</sup> Le dispar, comme le précise I. Abdoun dans son article cité *supra*, est développé essentiellement dans DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, Paris, PUF, Coll. « Epiméthée », 1968, et est repris dans *Mille Plateaux*, pp. 457-458.

<sup>97</sup> Voir dispar in Sasso, Robert & VILLANI, Arnaud. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, op. cit., pp. 124-126.

démarche dialectique classique « qui a nourrit et nourrit encore l'historicisme et le sociologisme vulgaires »<sup>98</sup>.

Ainsi, malgré l'apparence d'un texte disparate, le système d'écho (ou l'agencement /dispars) montre que l'ensemble des entités hétérogènes forment un tout homogène et cohérent.

## 2. 1 Structuration<sup>99</sup> du *chien d'Ulysse*

Nous proposons donc à la suite de Deleuze de désigner les chapitres par plateaux et les séquences qui composent chaque plateau par strates, pour une meilleure lisibilité de notre corpus. Nous procéderons de même pour *La Kahéna*.

Le CDU est alors composé de six plateaux non intitulés, mais numérotés en chiffres romains et de strates marquées à chaque fois par un changement de page. Voici un tableau récapitulatif de cette structuration :

Plateaux	Nombre de pages	Nombre de strates
I (pp.11-45)	34 pages	9 strates
II (pp.49-71)	22 pages	5 strates
III (pp.75-104)	29 pages	8 strates
IV (pp.107-140)	33 pages	8 strates
V (pp.143-203)	60 pages	16 strates

<sup>98</sup> Sur ce point, celui du dispars et du disparate, nous renvoyons à l'article d'Ismaïl Abdoun, « Propositions de lecture nomadique d'un texte nomade : l'exemple du *Polygone étoilé* de Kateb Yacine », op. cit.

<sup>99</sup> Nous utilisons le mot « structuration » au lieu de « structure » trop connoté par la critique structuraliste, voir à ce propos l'article d'I. Abdoun, « Propositions de lecture nomadique d'un texte nomade : l'exemple du *Polygone étoilé* de Kateb Yacine », op. cit.

VI (pp.207-258)	51 pages	11 strates
6 plateaux	229 pages	57 strates

## **Plateau I**

**Strate I.1** (pp. 11-13): Hocine, le narrateur principal décrit Cyrtha, la ville où règnent le mal et le désespoir, « une cité en construction pourtant ruinée » (p. 11), où les idéaux des voyous, « ces platoniciens intégristes » (p. 13) représentent la beauté et la justice, selon Hocine.

**Strate I.2** (pp. 14-17): Hocine travaille comme réceptionniste à l'hôtel Hashhash situé à Cyrtha-Belhégor, un quartier qui abrite les riches commerçants. Il est issu d'une famille nombreuse contrairement à son ami Mourad qui est fils unique. Hocine s'arrange malgré la promiscuité pour voir des films pornographiques et se masturber quand tout le monde dort.

**Strate I.3** (pp. 18-20): La perte des valeurs à Cyrtha suscite le découragement de ses habitants, selon Hocine. Le narrateur regrette que ses sœurs ne connaissent pas d'amour hors des sentiers matrimoniaux même s'il est sûr que certaines d'entre elles déjouent la vigilance « des proches, voisins, commères inquisitrices qui les empêchent de vivre ». Hocine, pour se soulager, se livre au cinéma imaginaire et à l'onanisme. Pourtant, il va bientôt rencontrer Nedjma à l'hôtel Hashhash<sup>100</sup>.

**Strate I.4** (pp. 21-23): Hocine et Mourad sont invités chez leur professeur Ali Khan. Mourad qui idolâtre la femme de celui-ci a un don pour l'écriture. Les deux amis ne croient pas en Dieu, boivent souvent du vin et n'observent plus le jeûne du ramadhan. Hocine est chassé de la maison par sa mère qui refusait de lui donner cinquante dinars.

**Strate I.5** (pp. 24-28): Hocine ne trouve aucun charme à la ville construite à la fois sur un rocher en pain de sucre, au bord de la mer et dans une plaine. Description de l'hôtel Hashhash tenu par les hadjs où Hocine rencontre et couche avec Nedjma. Il avoue qu'il ne connaît pas d'extase plus grande que celle promise par une femme sensible.

---

<sup>100</sup> Notons ici l'intertextualité avec *Nedjma* de Kateb Yacine. Cet épisode renvoie particulièrement à la rencontre de Rachid et Nedjma à la clinique.

**Strate I.6** (pp. 29-32): Hocine est dans le bus conduit par Charon. Son père lui apprend à manipuler les armes pour se défendre en cas d'attaque terroriste. Il critique le FLN à travers la figure du père.

**Strate I.7** (pp. 33-36): En attendant Hocine à la gare, Mourad prépare son joint de cannabis et le fume en pensant à Amel.

**Strate I.8** (pp. 37-42): Critique de l'intégrisme et de l'islamisme à travers une fresque qui recouvre le plafond de la gare. Les deux étudiants (Hocine et Mourad) achètent leurs billets pour rejoindre l'université et rencontrent Rachid Hchicha (dont le nom signifie petite herbe) qui loge avec Poisson, Seyf, un ancien étudiant qui travaille maintenant au commissariat central de Cyrtha. Poisson et Hchicha sont marxistes-léninistes ennemis jurés des étudiants islamistes. Le commandant Smard veut recruter ces étudiants pour travailler dans les services secrets et Mourad est le seul qui lui oppose un refus catégorique.

**Strate I.9** (pp. 43-45): Mourad et Hocine acceptent l'invitation de Rachid Hchicha qui les convie dans sa chambre où il recevra le commandant Smard. Hocine qualifie Hchicha d'intéressé. Le narrateur affirme qu'il pense et rêve en français : « il a perdu la langue » (p. 44), dit souvent sa mère. Mourad un peu rêveur, regarde à travers la fenêtre du train et pense que les hommes devraient vivre enveloppés dans l'odeur de la terre et sous le soleil.

## **Plateau II**

**Strate II.1** (pp. 49-52): La situation géographique de l'université, à la périphérie de la ville, explique le désir des autorités d'éloigner de Cyrtha et de ses habitants les étudiants doués d'un esprit critique tout en instituant sa scolastique dogmatique. Ali Khan qui pratique « une prose maladroite » (p. 50), contemple de sa fenêtre le paysage et le train qui vient d'arriver et écoute les discussions des jeunes étudiantes qui se racontent le film égyptien de la veille.

**Strate II.2** (pp. 53-60): Devant sa fenêtre, Ali Khan plonge dans son passé : la perte de sa sœur Hayat à l'âge de six ans. Au même moment, sa femme prend son bain et pense tantôt à Mourad dont elle est l'amante, tantôt à son mari dont elle rapporte les souvenirs d'enfance avec sa sœur et la douleur de sa perte. Un fragment du journal d'Ali Khan est rapporté dans une typographie différente et où est racontée la mort de la jeune sœur malade.

**Strate II.3** (pp. 61-64): Amel Khan entre la tendresse pour son mari et son désir pour son amant. La première rencontre d'Amel avec Hamid et Ali. L'aventure de Hamid avec la mère d'Amel qui finit par se séparer de lui à cause de son chagrin insurmontable depuis la disparition de Samira. Amel fréquente les deux amis et choisit Ali, le plus accessible, pour époux. Retour à la mort tragique de Hayat et à l'approche des incendies et catastrophes pressentis par Ali.

**Strate II.4** (pp. 65-67): Retour à l'arrivée de Hocine et Mourad à l'université par le train. Rachid Hchicha les quitte et Mourad se montre plus méfiant que ses amis concernant les propositions de Smard.

**Strate II.5** (pp. 68-71): Dans l'escalier conduisant à l'appartement des Khan, Hocine « est happé par Cyrtha » et rapporte un épisode historique de la ville : une bataille navale. Hamid Kaïm rejoint les autres amis qui parlent de politique et d'intégrisme, une discussion qui exprime la lassitude et le désespoir.

### **Plateau III**

**Strate III.1** (pp. 75-78): Cyrtha libère l'esprit de Hocine qui se sent enfin en paix. Les Khan possèdent une reproduction du *christ mort* de Holbein le Jeune. Ali et Hamid voyagent dans le monde puisque talonnés par la Force militaire : l'Espagne, le Pays Basque, Florence, la Turquie, accostent en Crète, puis traversent la mer rouge, longent les côtes de l'Inde, arrivent en Chine et accostent sur les rives du Yang-tsé.

**Strate III.2** (pp. 79-81): Sur les rives du Yang-tsé, Hamid est triste à cause de Samira et Ali discute politique avec un criquet. Ils délirent sous l'effet de l'opium. Halluciné, Hamid voit son père mort, s'entretient avec lui (un épisode qui rappelle le voyage d'Ulysse dans le monde des morts<sup>101</sup>) et aperçoit la sœur d'Ali ; ce dernier la voit au même moment dans un rêve opiacé.

**Strate III.3** (pp. 82-85): Sur le Yang-tsé, Hamid, rêvant sous l'effet de l'opium, replonge dans son enfance et songe à sa ville Cyrtha. Enfant, Hamid rencontre D'Hilou qu'il admire et dont il dira « ce fut le premier coup porté à l'image paternelle, la première griffure » (p. 83).

---

<sup>101</sup> Nous renvoyons au Chant XI in HOMERE. *Odyssée*, Paris, édition librairie générale française, 1972, coll. « Le livre de poche. Classique ».

**Strate III.4** (pp. 86-88): Hamid, enfant s'est perdu dans les ruelles de Cyrtha et ressent déjà l'état de guerre perpétuel auquel Cyrtha est condamnée.

**Strate III.5** (pp. 89-91): Hamid, hanté par ses visions, songe à sauver Carthage puis dénonce le fanatisme de ceux qui vont monopoliser la parole de Dieu.

**Strate III.6** (pp. 92-95): Hamid, submergé par ses visions, "voit" Ulysse accompagné de son chien, Argos, qui lui raconte l'histoire de la guerre de Troie et sa condamnation à l'errance par les dieux après le saccage de la ville.

**Strate III.7** (pp. 96-98): La toute première rencontre de Hamid et de Samira, en octobre 1978, et la disparition de celle-ci après la descente de la Force militaire, en juin 1979.

**Strate III.8** (pp. 99-104): Au bout de six mois d'errance, Hamid et Ali rejoignent les bancs de l'université après l'intervention d'un parent militaire. Le désespoir de Hamid en apprenant la mort supposée de Samira et sa rencontre avec Amel encore petite fille. Dans sa jeunesse, Hamid se réfugie dans la lecture des grands textes. Il exprime un grand désespoir quant à la situation actuelle, lors de sa discussion avec Ali.

#### **Plateau IV**

**Strate IV.1** (pp. 107-117): Hocine plonge dans une rêverie qui le renvoie à l'époque ottomane de Cyrtha où la peste dévastait la ville et où l'émissaire du mal devient le guérisseur grâce à la force du Verbe qu'il maniait. Dans le local du Comité des étudiants, Mourad s'oppose au commandant Smard et lui explique le désespoir de toute une jeunesse qui se livre à la consommation de la drogue. En abyme, Mourad et Amel femme d'Ali Khan, se livrent à une passion amoureuse.

**Strate IV.2** (pp. 118-123): Désœuvrés, Hocine et Mourad parcourent le parc. Hocine voit en rêve Samira qui s'exhibe devant des militaires et le commandant Smard.

**Strate IV.3** (pp. 124-125): Fragment des carnets de Hamid Kaïm, où il raconte comment des hommes armés le menacent à cause de ses écrits jugés condamnables car subversifs.

**Strate IV.4** (pp. 126-129): Hamid Kaïm s'oppose à Smard et l'incite à ne plus essayer de convaincre les jeunes de travailler pour lui comme indicateurs.

**Strate IV.5** (pp. 130-132): Fragment des carnets de Hamid Kaïm où des ombres le torturent et le menacent de parler et de dire.

**Strate IV.6** (pp. 133-134): Hamid Kaïm parle à Hocine et Mourad d'octobre 1988 et de la montée de l'islamisme.

**Strate IV.7** (pp. 135-137): Pour Hamid, depuis octobre 1988, la vie s'est parée d'une nouvelle forme d'absence. L'avenir, il le voit sombre, d'autant plus qu'il vient d'avoir la confirmation que les émeutes ont été orchestrées par certains services de l'armée. A l'assassinat de Boudiaf, le journaliste vise tour à tour le pouvoir en place et les islamistes. On lui signifiait alors sa condamnation à mort en lui envoyant un drap blanc et une savonnette (ce qui symbolise le linceul et la toilette mortuaire).

**Strate IV.8** (138-140): La fin de tout espoir le jour de la mort de Boudiaf. Hamid parle de son père et de son grand-père qui ont connu chacun les affres de la guerre. L'islamisme est, selon le journaliste, une réinitialisation du cycle de la violence. Les amis se séparent, Mourad rentre chez lui, Hamid à Alger et Hocine part rejoindre son lieu de travail, l'hôtel Hashhash.

## **Plateau V**

**Strate V.1** (pp. 143-145): Serein, Hocine rêve d'une Cyrtha libérée du joug du terrorisme et exprime son désir pour les femmes et sa soif de vivre. Les confessions de Kaïm sont à l'origine des errances et des événements consignés dans le journal de Hocine.

**Strate V.2** (pp. 146-148): Hocine est renvoyé par son patron pour "diablerie", soi-disant c'est le mauvais œil du jeune étudiant qui a causé sa faillite à lui et à son frère.

**Strate V.3** (pp. 149-151): Hocine rencontre d'abord un homme aveugle et ivre dénommé le "Temps", puis un fou à la recherche de son Ithaque. En plein ratissage, la police ouvre le feu sur le fou en croyant qu'il hurlait « à l'attaque » alors qu'il criait « Ithaque ! ».

**Strate V.4** (pp. 152-156): Hocine évoque un épisode historique : la flotte espagnole déclare la guerre à Cyrtha pour mettre fin aux actions des corsaires<sup>102</sup>. Hocine est interpellé au poste de police au sujet du fou. Seyf le sauva *in extremis* d'un interrogatoire corsé.

---

<sup>102</sup> On repère ici une allusion à un fragment d'histoire : Alger assiégée par l'Armada de Charles Quint.

**Strate V.5** (pp. 157-160): Hocine a du mal à croire que quelqu'un puisse se faire tuer pour avoir lu Homère et se demande s'il n'est pas fou. Seyf et lui quittent le poste de police et s'installent dans un café.

**Strate V.6** (pp. 161-163): Seyf, le jeune policier, raconte sa première poursuite des islamistes à Hocine qui est effrayé par ce bourreau dont « les paroles sont étrangères à la vie » (p. 163).

**Strate V.7** (pp. 164-167): Cyrtha est un labyrinthe de catacombes. Seyf a abattu sans aucune émotion son premier terroriste.

**Strate V.8** (pp. 168-170): Seyf hante l'université, réside avec Rachid Hchicha et rencontre Djamila à qui il promet le mariage. Le suicide déguisé du collègue de Seyf. La corruption à Cyrtha.

**Strate V.9** (pp. 171-172): Seyf a souvent des relations amoureuses très physiques avec Djamila, mais il avoue à Hocine qu'il ne l'épousera pas malgré sa promesse. Hocine, délirant, est persuadé que Cyrtha l'épouserait et que de leurs noces naîtrait la mort. Un collègue au nom dérisoire, Merguez-Frites, vient interrompre Seyf lors de ses ébats avec Djamila pour lui apprendre une nouvelle.

**Strate V.10** (pp. 173-175): L'assassinat de Mahmoud, le patron de Seyf ayant tué son collègue Souissi. Les tortures dans les sous-sols des commissariats.

**Strate V.11** (pp. 176-180): La géographie particulière de Cyrtha à l'image du mal qui y règne. Seyf est blessé par balles lors d'un ratissage de nuit.

**Strate V.12** (pp. 181-188): A l'hôpital, Seyf reçoit la visite de Rachid Hchicha, Poisson et Hocine. Le jeune policier s'explique avec ses amis qui ont rompu contact avec lui après son refus de verser une mensualité en échange d'hébergement dans la chambre universitaire. Il s'en prend particulièrement à Rachid qui lui a transmis toute sa haine à travers ses discours sur la justice et la fraternité.

**Strate V.13** (pp. 189-193): « La fascination du mal » est à l'origine du devenir-animal de Seyf – dans le langage de Deleuze. Le colonel Mout (dont le nom signifie la mort) autorise Seyf à torturer et à tuer les deux assassins de Mahmoud. La demande de Seyf déclenche

chez le colonel Mout le souvenir des corsaires et l'attentat qu'il a perpétré au boulevard du Jardin pendant la guerre de libération.

**Strate V.14** (pp. 194-197): Le cycle de la violence à Cyrtha. La sortie nocturne de Seyf et de Merguez-Frites avec les deux condamnés et l'assassinat, sans scrupules, de l'un des deux.

**Strate V.15** (pp. 198-200): En se confiant à Hocine, Seyf cherche à se rédimmer et à être pardonné. Seyf s'oppose à tout ce qui déclencherait le travail de mémoire.

**Strate V.16** (pp. 201-203): A la fin du récit de Seyf, Hocine exprime le trouble et la colère contre le mal régnant : « entre nos doigts, notre jeunesse fila », regrette-il (p. 203).

## **Plateau VI**

**Strate VI.1** (pp. 207-209): L'égarement de Hocine qui n'arrive pas à rejoindre les siens : « Ithaque se perdait dans les confins » (p. 207). L'admiration de Hocine pour Hamid et Ali. En fait, ce sont les dits du journaliste Hamid Kaïm qui sont à l'origine de ses errances.

**Strate VI.2** (pp. 210-214): L'amitié d'Ali et de Hamid dès leur enfance. La colère d'Ali Khan contre la vie et sa dépression à la mort de sa sœur, un événement qui lui fit perdre la foi. L'appartenance des deux amis au mouvement de gauche et d'extrême gauche dont ils dirigeaient une revue qui revendiquait la démocratie. La répression du mouvement par la police. Hamid et Samira se sont juré fidélité.

**Strate VI.3** (pp. 215-217): Hocine prône l'amour des femmes et proscrit tous les interdits les concernant.

**Strate VI.4** (pp. 218-220): Hocine parle avec les rues de Cyrtha et se souvient de sa visite médicale qui précède le service national et après laquelle il sollicite une prostituée. Il décrit sa première expérience sexuelle avec humour et dans un style très familier.

**Strate VI.5** (pp. 221-225): Hocine se rend en taxi à la boîte de nuit Chems El Hamra (soleil rouge). Poussé par une envie de s'amuser et par une certaine curiosité, il va à la rencontre du commandant Smard. Durant le trajet, le narrateur pense à son parcours universitaire durant lequel il a d'abord eu des amis de « fortune, ignares et méchants » (p. 222) puis s'est mis à fréquenter des étudiantes tout aussi curieuses de découvrir le sexe :

« ils entament alors leur recherche fondamentale » disait-il (p. 222). Au même moment, Hocine s'est lié d'amitié avec Mourad ; un échange incessant et bénéfique à tous les deux. L'évocation de cette amitié est aussi une occasion d'opposer la famille nombreuse dont Hocine est issu et la famille restreinte de Mourad. Le don de Mourad pour l'écriture leur fait rencontrer Ali et Hamid.

**Strate VI.6** (pp. 226-237): Hocine avoue avoir inventé Cyrtha pour se sauver. En déclinant l'offre du commandant Smard, Hocine éprouve un sentiment de supériorité inégalé. Il est blessé après avoir déclenché une bagarre dans la boîte de nuit.

**Strate VI.7** (pp. 238-240): Pris d'une sorte de démence, Hocine écrit sa souffrance et son désespoir dans son journal : « j'inscrivis tout cela : les nomades, le désert, la nuit, le ciel. Emeraudes. Pierreries. Sur le trottoir de Cyrtha l'endormie, j'écrivais » (p. 240).

**Strate VI.8** (pp. 241-244): Au retour de Chems El Hamra dans un taxi, Hocine se remémore avec colère l'assassinat de Boudiaf.

**Strate VI.9** (pp. 245-251): Hocine se rend chez Mourad qui soigne sa blessure et à qui il raconte ses aventures du soir. Mourad se dépêche d'écrire l'histoire du fou et celle de Seyf sur son cahier d'écolier intitulé « Le livre des stations » (p. 247) et désigné de « livre de soie verte » et de « Coran de sable »<sup>103</sup> à la fin de la strate (p. 251). Hocine se rappelle l'histoire de Hamid qui a rencontré un jour, par hasard, Samira, une matinée de 1989. Celle-ci a fait croire à son enlèvement et a épousé Smard ; pourtant Hamid ne la condamne pas et la croit même victime. Pour Hocine, Samira est coupable et il ne peut l'imaginer innocente ; il condamne aussi Hamid, incapable de se départir de ses rêves.

**Strate VI.10** (pp. 252-256): Avant de rentrer chez lui, Hocine se joint à des amis du quartier qui jouent à la belote. Mais il reste obsédé par son périple et comprend que ses errances avec celles de Hamid avaient un sens, car selon lui, « ils vivaient tous sous le signe de la perte » (p. 255). Ceci est à l'image du récit de Hocine qu'il avoue « avoir inventé du début à la fin, menti du premier au dernier mot, ou bien c'est Mourad qui l'invente page après page » (p. 255).

**Strate VI.11** (pp. 257-258): En rentrant chez lui, l'un des frères n'ayant pas reconnu Hocine lui tire dessus, seul son chien le reconnut, comme Ulysse.

---

<sup>103</sup> Un clin d'œil, peut-être, à J. L. Borges. *Le livre de sable*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

## 2. 2 Le raccordement des plateaux de proche en proche

Après le résumé des plateaux et des strates, analysons à la suite de Deleuze, la connexion de ces séries hétérogènes et ce, « de proche en proche et à distance ». Ce qui nous permettra dans le même temps d'établir une cartographie du texte.

Nous constatons que l'enchaînement des plateaux dans le CDU n'est pas soumis à un ordre logique. Ainsi, commencer la lecture par le premier ou par le deuxième plateau n'entache en rien le sens global du texte. Le roman ne se prête donc pas à une lecture linéaire, d'autant plus que toutes les catégories narratives sont bouleversées, c'est une sorte de « prose maladroite », comme la décrit Ali Khan (p. 50), ajoutons, chaotique comme le suggère Hocine. En effet, il n'y a pas une seule histoire mais plusieurs mises en abyme. Le récit de Hocine croise celui d'Ali Khan, d'Amel, de Seyf, et de Hamid. L'ensemble entremêlé suscite parfois la confusion. Même l'identité du narrateur est inconnue, car si tout au long du roman on croit que c'est Hocine, la « fin » sème le trouble chez le lecteur. Mourad comme Hocine entretiennent tous les deux des carnets, et on se demande à la suite de ce que dit Hocine, qui des deux amis est au bout du compte le véritable narrateur :

Le chaos bousculait les lignes de mon journal. J'avais tout inventé. Menti, du premier au dernier mot. Du commencement à la fin des temps. On ne me chassait pas de chez moi. Je n'errais pas dans Cyrtha à l'agonie. Je n'y rencontrais pas un journaliste rendu fou d'amour. Ou alors Mourad, encore lui, m'inventait<sup>104</sup> à mesure que les phrases succédaient aux phrases, pages après pages. A mon avis, il manquait de talent. (p. 255).

En outre, le narrateur de la dernière strate VI.11 écrite dans une typographie différente est entièrement anonyme. On passe subitement d'une narration à la première personne à une autre à la troisième personne. Précisons aussi que la typographie adoptée dans cette dernière strate est la même que celle des carnets de Hamid Kaïm (IV.3) et (IV.5) et celle de Ali Khan II.2. Le mystère est donc total et on ne saura jamais qui parmi les quatre amis est le véritable narrateur. C'est donc un narrateur démultiplié et une narration plurivoque, polyphonique.

Ainsi ce type de structure (dans le sens de composition) bouleversée et bouleversante à la fois, offre la possibilité d'entrer et de sortir par n'importe quel bout du texte, répondant à la définition même du rhizome. En fait, les plateaux sont à la fois en

---

<sup>104</sup> Et donc « je » est pur produit de fiction, du "mentir vrai", selon la formule célèbre d'Aragon.

rapport et en rupture les uns avec les autres, puisque tout plateau peut être lu à n'importe quelle place et en même temps être connecté avec n'importe quel autre. Par conséquent le texte n'a ni commencement, ni fin mais toujours un milieu, élaborant en quelque sorte « une logique du Et », selon les termes de Deleuze. Par exemple le passage du premier au deuxième plateau produit une rupture. On passe de la description d'une journée ordinaire à Cyrtha d'un jeune étudiant, Hocine, avec ses amis aux pensées d'Ali Khan dans le deuxième plateau et à son désespoir à la perte tragique de sa sœur Hayat à l'âge de six ans<sup>105</sup>. C'est à cet endroit aussi qu'Amel livre une partie de sa vie et de son aventure avec Mourad. On passe en même temps d'une narration menée par « je » à une autre menée par « il ». Et ce n'est qu'à la strate II.4 qu'on revient à la suite logique du plateau I et à une narration à la première personne. Une nouvelle perturbation se produit au plateau suivant à partir de la strate III.1, où le narrateur rapporte de nouveau à la troisième personne les errances à travers le monde de Hamid et d'Ali persécutés par la force militaire. C'est le plateau IV qui va renouer le lien avec le récit initial délaissé à partir des strates II.4 et II.5. Signalons que le rhizome se rompt brièvement deux fois dans ce plateau aux strates IV.3 et IV.5 où sont consignés les carnets de Hamid Kaïm. Le plateau V poursuit le récit de Hocine et ses errances jusqu'à la strate V.6, où Seyf se met à raconter son histoire à Hocine. Ce n'est qu'au dernier plateau que celui-ci reprend ses déambulations à travers Cyrtha. Le récit de Hocine prend fin à l'avant-dernière strate, pendant que la narration bascule subitement à la troisième personne à la dernière strate.

Remarquons donc que les plateaux sont à la fois en lien et en liberté les uns par rapport aux autres et que les plateaux eux-mêmes sont loin d'être homogènes puisque l'enchaînement des strates n'obéit que rarement au principe de linéarité. Il y a même des strates entièrement autonomes comme les carnets de Hamid : IV.3 et IV.5, laissant l'impression que c'est un texte éclaté. Finalement, c'est toute l'écriture du texte qui est bouleversée puisque les strates ne sont pas toujours linéaires. Les séquences IV.1 et II.2 en constituent les meilleurs exemples. La strate IV.1 rapporte d'abord un événement historique qui remonte à l'époque ottomane de Cyrtha. Ensuite, le narrateur évoque l'opposition de Mourad au commandant Smard dans le local du comité des étudiants et, en abyme, des passages où Mourad et Amel sont amoureux. Il y a donc un va-et-vient entre le

---

<sup>105</sup> La mort précoce de Hayat (dont le nom signifie la vie) symbolise le désespoir. Aussi cette perte est déterminante dans la vie d'Ali Khan car c'est à ce moment-là qu'il perd sa foi en Dieu et en la vie.

dialogue avec Smard et les rendez-vous des deux amants. Cependant aucune indication ne vient prévenir le lecteur du passage de l'une à l'autre situation.

La séquence II.2, elle, offre un autre exemple typique du brouillage des catégories temporelles frappées à leur tour de nomadisme ou d'errance. La narration impersonnelle de cette partie alterne deux scènes simultanées, celle d'Ali Khan bouleversé par son passé et le bain de sa femme qui pense au même moment, tantôt à Mourad son jeune amant, tantôt à son mari dont sont rapportés les souvenirs d'enfance avec sa sœur Hayet. Le temps oscille ainsi entre le présent et le passé dans un passage très poétique rythmé de phrases tronquées et incomplètes avec une phrase anaphorique qui revient souvent comme un refrain<sup>106</sup>.

Aussi la disposition typographique de ce passage est significative d'une écriture mouvante ; les guillemets distinguent le moment où Amel se trouve dans sa salle de bain du moment où elle est plongée dans ses pensées ou dans les souvenirs de Ali. Et les caractères gras à la fin de la séquence différencient un fragment des carnets de Ali du reste du passage.

Nous pouvons conclure de manière quelque peu abrupte, en disant que l'écriture du CDU n'obéit à aucune logique si ce n'est celle de la rupture qui constitue une sorte de leitmotiv au texte. Au bout du compte c'est une logique de (pseudo) délire. Ces ruptures contribuent à l'évolution de notre rhizome qui n'est pas d'ailleurs qu'une stratégie scripturaire, mais le mouvement même de la quête de soi, mouvement au rythme inégal, non linéaire, presque chaotique à l'image du contexte où il se produit – qui le produit.

---

<sup>106</sup> La même phrase réapparaît à plusieurs endroits de la séquence, mais reformulée à chaque fois différemment « les seins sont durs de n'avoir point été mordus », faisant écho à la description de Suzy dans *Nedjma* de Kateb Yacine.

## 2.3 Le raccordement des plateaux à distance

Pour plus de clarté dans l'analyse, nous proposons de suivre l'évolution et la prolifération du rhizome qui répondent le plus à notre problématique, en l'occurrence la tentative d'une recherche de soi en réaction à la perte ontologique.

En effet, le narrateur vit dans un pays en butte à la pire tragédie de son Histoire : la guerre civile et le terrorisme. Le désespoir, l'effroi, la terreur, le désarroi, la perte des valeurs sont, en somme, ce qui régit le quotidien de Hocine. Le sentiment à la fois de détresse et de perte "ontologique" est fortement exprimé dans le texte d'où la rupture de la linéarité et de la chronologie. Or, en dépit de son égarement face à cette société devenue tant « étrange » qu' « étrangère », le narrateur exprime en parallèle un vif désir de vouloir-vivre malgré le mal régnant<sup>107</sup>. Cette quête de soi va évoluer et s'amplifier au fil du texte dans les différents plateaux, sans suivre une ligne droite. Cependant les entités hétérogènes se font écho selon le système d'agencement. Par conséquent, ces composantes narratives, au premier abord autonomes, s'avèreront cohérentes et homogènes, ce qui confirmerait la définition du rhizome deleuzo-guattarien.

Suivons donc l'évolution rhizomatique et la quête de chacun des personnages du CDU.

### **Hocine**

Hocine est le narrateur principal du CDU, il est présent tout au long du texte et est animé par une quête de soi qui le plonge dans une errance à travers la ville de Cyrtha. Voici le raccordement des strates concernant la quête entreprise par Hocine : I.4, I.5, II.1, II.5, IV.1, IV.2, V.1, V.4, V.15, VI.1, VI.3, VI.4, VI.5, VI.6, VI.7, VI.8, VI.9, VI.10.

Tout le premier plateau (9 strates, 34 pages) porte sur Hocine et ses préoccupations dans cette ville, Cyrtha, où règne le mal et le désespoir. Mais il y a deux strates en particulier qui expriment la résistance du narrateur et son vouloir-vivre, il s'agit des séquences I.4 et I.5.

Dans la strate 4 du premier plateau, le narrateur esquisse une résistance face à la situation : Hocine et Mourad, alors qu'ils vivent au milieu d'intégristes, ne croient pas en

---

<sup>107</sup> Notons que cette ambivalence s'exprime à travers les figures de l'oxymore, de l'hyperbole et de la métaphore que nous analyserons le moment venu.

Dieu, consomment de l'alcool et n'observent plus le jeûne. Et c'est à ce moment là précisément que le don d'écriture de Mourad est mis en avant et comme on le constatera plus loin, l'écriture est l'une des manières de rejeter toute forme d'oppression.

La strate I.5 représente, elle, le moment où le rhizome remonte à la surface de la terre. Car Hocine, après avoir exprimé un mal-être profond au tout début du texte<sup>108</sup>, déjoue la vigilance de ses patrons qui lui interdisent de recevoir à l'hôtel des femmes seules et rencontre ainsi Nedjma à qui il offre une chambre et avec qui il s'accouple. Cet épisode où Hocine s'adonne à une passion charnelle réelle constitue une réponse à tout ce qui nourrit la frustration et réprime la libération sexuelle. Le tabou qui entoure la femme et la sexualité est mis en avant dans la strate II.1 entre autres, où le narrateur critique le régime politique qui préfère remplacer l'activité intellectuelle par la scolastique stérile. Celle-ci est parvenue à la conclusion selon laquelle, « il valait mieux émasculer les hommes, quant aux femmes, elles se contenteraient de disparaître » (p. 50). Rappelons à cet effet la frustration exprimée par Hocine dans les strates I.2 et I.3, où ce dernier est contraint d'assouvir ses fantasmes par le voyeurisme pervers de films pornographiques et par l'onanisme. Ainsi que la strate I.6 qui se veut comme étant une parodie du discours « paradisiaque » théologique, où Hocine tourne en dérision le sort de tous les jeunes dont les yeux sont « exorbités par des promesses d'arbres chargés de fruits d'or, de jardins gorgés de parfums capiteux, de jeunes femmes nues se dispersant comme des gazelles, en ondulant de la croupe » (p. 30).

Ainsi, en transgressant les conventions des dites « bonnes mœurs », en s'unissant à Nedjma, Hocine casse le tabou et entame sa recherche fondamentale à travers la femme dont il dit :

Oui, mes frères, je ne connais pas d'extase plus grande que celle promise par une femme sensible. Je ne connais de délivrance hors des sentiers battus et rebattus, hors des chemins de Damas, de la Kaaba que les femmes nous ouvrent et nous prêtent lorsqu'elles reconnaissent dans nos yeux la lueur exacte et fidèle de notre foi. (p. 28).

L'amour de la femme et de son corps est évoqué dans différents endroits du texte, et si le thème disparaît parfois, il réapparaît toujours plus loin. Ainsi la strate I.5 fait écho à l'ensemble des strates suivantes IV.1, V.1, VI.3, VI.4, VI.5. En effet, à la strate IV.1,

---

<sup>108</sup> Notamment dans les strates I.2 et I.3 où il regarde en cachette des films pornographiques et où il est réduit à l'onanisme et au cinéma imaginaire pour satisfaire ses pulsions libidinales.

même si Mourad parle de l'improbabilité de l'amour et du sexe à Cyrtha, ses propos sont sans cesse interrompus par des scènes d'amour avec Amel. La strate V.1 met en scène un Hocine apaisé et serein dont le sentiment de la vie a pris le pas sur la peur et l'inquiétude permanentes, car son instinct de vie est plus fort que l'instinct de mort. Il est dans un état de résilience<sup>109</sup>. Il confie alors :

J'imaginai la disparition de la guerre qui nous emplissait de sa violence, la fin du terrorisme, le retour à la paix civile, la démocratisation, la libération des femmes que j'aimais. Je les aimais toutes et les désirais égales dans la jouissance, le bonheur, la félicité... (p. 144).

Même si cette strate n'est pas entièrement consacrée à la femme, on comprend qu'elle contribue à la sérénité du narrateur.

La strate VI.3 est aussi représentative de l'importance de l'amour physique aux yeux du narrateur qui proscrit d'abord l'interdiction jetée sur les femmes et qui ajoute :

Je réjouirai leurs femelles enrégimentées. Voilées, dénudées, toutes confondues par mes sens, ensevelies sous le volcan de ma virilité. J'étreindrai l'univers et ses constantes expansions. La lumière roulait sur l'herbe jaunie, se brisait en cristaux et pierreries. (p. 216).

Aussi la strate VI.4 évoque avec humour sa première expérience sexuelle avec une prostituée. Dans la strate VI.5, le narrateur repense à son parcours universitaire où il a d'abord eu des amis dont l'occupation favorite consistait à commenter la conformité ou non du comportement des filles aux bonnes mœurs. Hocine les délaissera vite pour fréquenter des étudiantes tout aussi curieuses de découvrir le sexe : « ils entament alors leur recherche fondamentale », déclare-t-il avec ironie (p. 222). Mais, outre l'intérêt porté à la femme dans cette partie du texte, le narrateur, poussé par la curiosité et l'orgueil, s'apprête à rencontrer le commandant Smard et à décliner ses propositions de travail d'indicateur. Cependant c'est dans la strate suivante VI.6 que la résistance du narrateur est plus explicite, car il comprend que l'invention de Cyrtha est pour lui la seule échappatoire possible sans laquelle il serait complètement fou : « j'inventais Cyrtha pour me sauver », dit-il (p. 227). De plus, en rejetant l'offre de Smard qui espère le recruter au sein de la police secrète, il ressent « un sentiment de supériorité inégalé » (p. 235).

---

<sup>109</sup> Sachant que la résilience est, selon le dictionnaire *Hachette de noms communs et noms propres* 2010, « la propriété d'un individu à résister psychologiquement aux épreuves de la vie ».

Aussi dans cet épisode, la femme est dotée d'un pouvoir qui a la capacité de faire perdre ses repères à l'homme par sa beauté et son charme (au sens fort de *carmen* : "magie", "sorcellerie"). C'est le cas de Narimène dont Hocine dit : « (...) j'oubliai les raisons qui m'avaient conduit ici. J'oubliai les ténèbres sur Cyrtha et la vie de Hamid Kaïm. J'oubliai même le corps de Narimène. » (p. 236)

Dans le même sillage, dans la strate IV.2 où Hocine voit en rêve Samira (qu'il ne connaît qu'à travers les dires de Hamid Kaïm) qui s'exhibe devant le commandant Smard et d'autres militaires<sup>110</sup>. On constate ici l'importance de la femme et de son corps pour la quiétude du narrateur qui parvient à s'échapper, ne serait-ce qu'un moment, de la dure réalité de Cyrtha, grâce à la féminité et à l'imagination.

Outre le désir de la femme, la mémoire est l'autre moyen de reconstruire son moi, c'est pourquoi celle-ci constitue un bourgeon important de notre rhizome. Dans la strate II.5, Hocine « est happé par Cyrtha » et rapporte un épisode historique de la ville : une bataille navale. La strate V.4 évoque une autre partie de l'histoire qui fait allusion au siège d'Alger par l'armada de Charles Quint. Et la strate VI.8 rappelle l'assassinat du président Boudiaf, le 29 juin 1992, et la colère ressentie par le narrateur.

C'est la force du verbe qui est mise en avant dans la strate IV.1 à travers un épisode historique datant de l'époque ottomane. Même si cette entité narrative marque une rupture, car elle n'entretient aucune relation directe avec ce qui la précède et ce qui la suit, elle véhicule néanmoins un message salvateur. Celui qu'on prenait pour l'émissaire et l'ordonnateur de la peste, au début, a reconquis sa liberté par la force du verbe qu'il maniait. Le Dey pense même se garantir de la mort par la seule présence du prisonnier au « verbe haut » (p. 109). Le prisonnier passe donc du statut de sorcier à celui de guérisseur grâce à « sa faconde miraculeuse et divine » (p. 108). Loin d'être une simple digression, cet épisode représente ainsi une autre ramification importante du rhizome, car qu'est-ce que le Verbe sinon le souffle, la manifestation concrète de l'existence. Articulé grâce à la

---

<sup>110</sup> Signalons ici que cet épisode constitue une partie de la nouvelle intitulée *Fort Lotfi*, in BACHI, Salim. *Les douze contes de minuit*. Paris, éditions Gallimard, 2006. C'est dire l'"autonomie" relative des branches textuelles rhizome bachien...

voix, il « est événement, avènement à l'existence »<sup>111</sup>, « il est à la fois vouloir-dire et volonté d'existence »<sup>112</sup>.

Aussi, les strates VI.5, VI.7, VI.9 et VI.10 qui montrent que Mourad et Hocine ont des projets d'écriture font écho à l'épisode de la peste (comme Œdipe face à la Sphinx), où la force du verbe est représentée comme vitale. A la strate VI.10, Le narrateur sème le trouble concernant le véritable narrateur du CDU ; de Mourad ou Hocine le lecteur ne saura jamais qui, au bout du compte, est le personnage de qui, à la manière de Borges dans *le livre infini*<sup>113</sup>.

Mourad entame la rédaction du *Livre des stations* à la strate VI.5 ; il y rapporte les aventures de Hocine avec le fou et Seyf, selon la strate VI.9. Quant à l'écriture de Hocine<sup>114</sup>, elle s'assimile beaucoup à l'inscription de la trace dans la strate (VI.7), où il évoque la poésie antéislamique des « atlal » et où il dit :

(...) J'inscrivis tout cela : les nomades, le désert, la nuit, le ciel. Émeraude. Pierreries. Sur un trottoir de Cyrtha l'endormie, j'écrivais. (...) Et j'écrirai aussi, un soir, sur le pavé humide d'une ville morte. Ruines laissées au chant du poète. Comme le rhapsode, je pleurerai... (p. 240).

Dans la strate (V.15), Hocine esquisse un autre type de résistance. Il exprime sa position par rapport à tous les sanguinaires de Cyrtha qu'ils soient terroristes ou policiers ; les uns comme les autres sont pris dans l'engrenage de la violence. Le narrateur refuse de basculer dans l'un ou dans l'autre parti qui se prennent, chacun à son tour, pour Dieu, quand ils ne tuent pas en son nom :

Je n'ai rien à faire avec ces abrutis qui saignent le pays. 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. (p. 198).

Dans la strate VI.1, le narrateur évoque les raisons de son errance à travers Cyrtha. Ce sont les dits de Kaïm qui ont troublé et tourmenté Hocine au point de se perdre dans les méandres de la ville et l'empêcher de rentrer chez lui, dans son « Ithaque ». Dans la quête

---

<sup>111</sup> CALLE-GRUBER, Mireille. *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regard d'un écrivain d'Algérie*. Paris, édition Maisonneuve et Larose, 2001, p. 48.

<sup>112</sup> ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 11.

<sup>113</sup> In J. L. Borges. *Le livre de sable*, op. cit.

<sup>114</sup> C'est dans les strates IV.3, IV.5 que l'écriture comme résistance se confirme, nous les évoquerons quand nous suivrons l'évolution de la quête de Hamid Kaïm.

entreprise par le narrateur, l'errance joue un rôle central, une importance qui va se confirmer à la strate VI.10, où Hocine affirme que ses déambulations à lui et à Hamid ont un sens, car selon lui, « ils vivaient tous sous le signe de la perte » (p. 255). Nous reviendrons, le moment venu, au cours de notre analyse, sur l'importance du voyage et de l'errance chez Bachi.

### **Mourad**

Mourad, ami d'enfance de Hocine, est étudiant en littérature et a un don pour l'écriture. Même si chacun de ces deux amis a sa propre personnalité, ils ne cessent de se confondre et de se contaminer l'un l'autre. Voici les strates qui renvoient à la résistance de Mourad et à sa quête : I.4, I.7, I.8, I.9, II.4, II.5, IV.1, VI.5, VI.9, VI.10. Il y a donc 10 strates qui se font écho en ce qui concerne la quête de Mourad dont 4 au plateau I, 2 au plateau II, 1 au plateau IV, 3 au plateau VI.

Les strates I.4, VI.5, VI.9, VI.10 nous renseignent sur le don de Mourad pour l'écriture, un élément important qu'on a déjà vu avec Hocine. En effet, c'est cette vocation qui permet aux deux amis de faire la connaissance d'Ali Khan, le professeur de littérature, et de Hamid Kaïm, le journaliste. Dans les strates I.7 et IV.1, Mourad pense à son amante Amel, la femme de son professeur, et parle de son attirance pour elle ainsi que les relations charnelles qu'ils entretiennent. Signalons que ces séquences ne sont pas entièrement consacrées à Amel, dans I.7 ; Mourad pense brièvement à elle en attendant Hocine à la gare et dans IV.1, c'est après une rêverie de Hocine qui l'achemine vers l'époque ottomane de Cyrtha que Mourad, en s'opposant au commandant Smard, évoque en abyme la femme dont il est amoureux. Par ailleurs Mourad semble le plus avisé parmi tous ses amis concernant les propositions de travail de Smard qu'il refuse catégoriquement d'abord aux strates I.8 et II.4 et dans le local du comité des étudiants à la séquence IV.1. Lors de la rencontre chez les Khan, à la strate II.5, Mourad se montre très critique envers la montée de l'extrémisme et la politique du pays. D'autre part, à la strate VI.5, outre le talent de l'écriture attribué à Mourad, c'est son amitié avec Hocine qui est évoquée. Et à Cyrtha où l'oppression et l'enfermement sont la règle, il est important de se regrouper et de se rassembler pour combattre la solitude et l'isolement.

## **Hamid Kaïm**

Hamid Kaïm fait son apparition à la strate II.5 lorsque Hocine et Mourad sont reçus par Ali et Amel Khan dans leur appartement. Tout le troisième plateau tourne autour du journaliste et de ses aventures en compagnie d'Ali Khan et une grande partie du quatrième plateau rapporte tantôt des fragments de son journal, tantôt son opposition au commandant Smard ou ses confidences aux jeunes étudiants Hocine et Mourad. Hamid Kaïm disparaît pendant tout le cinquième plateau pour réapparaître par le biais de Hocine dans les strates VI.1, VI.2, VI.9, et VI.10. Voici donc les séquences qui se rapportent à Hamid Kaïm et à sa quête : II.5, III.1, III.2, III.3, III.4, III.5, III.6, III.7, III.8, IV.3, IV.4, IV.5, IV.6, IV.7, IV.8, VI.1, VI.2, VI.9, VI.10.

La strate III.1 relate le voyage de Hamid et d'Ali aux quatre coins du monde. Même si on découvrira à la fin du récit que le voyage des deux amis est imaginaire, il n'empêche que c'est grâce à cette imagination débordante qu'ils vont se sauver des persécutions du régime de l'époque qui les a enfermés en prison à cause de leurs activités de gauchistes.

La strate III.2 renvoie à l'hallucination de Hamid qui, sous l'empire de l'opium, voit le fantôme de son père. La scène rappelle le voyage d'Ulysse dans le monde des morts et la cheville ensanglantée du père rapproche celui-ci d'Achille qui meurt atteint au talon par une flèche de Pâris. Et le père dit à son fils :

Il n'est pas encore temps pour toi. L'esprit seul, qui armera ton bras, vaincra. Ne songe pas, et aime du mieux que tu pourras. Il est trop tard ? Rien n'est écrit pour qui n'est en notre état. Regarde-moi, je suis usé comme un vieux drap. (p. 80).

Le père encourage donc son fils à ne pas se laisser abattre, à lutter et à vivre. Dans l'imaginaire homérique, puisque l'auteur fait un clin d'œil ici à la mythologie grecque, la mort est perçue d'une manière négative et pessimiste. Elle emprisonne les morts dans une condition malheureuse, leurs âmes ne sont que des ombres privées de sens et de raison. Ulysse, en tentant trois fois d'embrasser sa mère, ne saisit rien, celle-ci lui explique que les âmes des morts sont comme des songes :

Les nerfs ne tiennent plus ni la chair ni les os ; tout cède à l'énergie de la brûlante flamme ; dès que l'âme a quitté les ossements blanchis, l'ombre prend sa volée et s'enfuit comme un songe...<sup>115</sup>

La réponse désabusée d'Achille est sans doute de la même veine. Il préférerait vivre comme un pauvre ouvrier, plutôt que de régner sur le peuple fantomatique des morts.

Par ailleurs, les personnages du roman ont une propension à la prise de l'opium au point que ce dernier semble être un stimulant pour le rêve, l'imagination et l'errance. C'est sous l'effet de stupéfiants que Hamid nous donne à lire une véritable leçon de tolérance entre cultures et religions, à la strate III.5 :

(...) où les siècles se télescopaient, permettant ainsi aux romains de croiser les Numides, aux Arabes de frayer avec les Francs, où le croissant et la croix se confondaient et formaient une singulière géométrie, un signe cabalistique dont les branches et la semi-circularité reproduisaient avec une fidélité effrayante le plan de la ville dressée sur l'écume et la roche, pont jeté entre deux univers inconciliables, et pourtant réconciliés. (p. 90).

Dans la strate III.5, Hamid voit dans une vision Ulysse accompagné de son chien Argos qui lui raconte l'histoire de la guerre de Troie et sa condamnation à l'errance par les dieux à cause du saccage de la ville troyenne. Les strates III.7 et III.8 évoquent la première rencontre de Samira avec Hamid puis sa disparition, ainsi que le désespoir du journaliste face à la situation politique et à la mort supposée de sa dulcinée. Dans la strate IV.4, Hamid exprime son exaspération face au régime politique représenté par le commandant Smard, en s'opposant vivement à ses procédés de recrutements auprès des jeunes. Il condamne également, aux séquences IV.6 et IV.8, la montée de l'islamisme après les émeutes d'octobre 1988 et la fin de tout espoir à l'assassinat de Mohamed Boudiaf. Et c'est le journalisme qui permet à Hamid de remplir sa part de résistance. Car l'écriture s'avère être pour lui cette autre manière de manier le verbe et de marquer son opposition par rapport à la situation de perte. La strate IV.7 renvoie, quoiqu'indirectement, à l'importance de la plume et de l'écriture. En effet, en se confiant à Hocine et à Mourad, Hamid Kaïm précise que ses articles visaient tour à tour et avec violence le pouvoir en place et les islamistes. A la suite de quoi, un matin, il trouve devant sa porte un drap blanc et une savonnette qui signifiaient sa condamnation à mort.

---

<sup>115</sup> Homère. *L'Odyssée Chant X*, traduction et présentation de Victor Bérard. Paris, éditions Armand Colin, coll. « Le livre de poche classique », 1977.

C'est dans les strates IV.3 et IV.5 que l'écriture comme résistance se confirme. Malgré l'hétérogénéité de ces deux entités narratives par rapport au reste du texte, elles n'en demeurent pas moins autonomes et représentent un moment important dans l'évolution de notre rhizome. Ces deux strates représentent des fragments du carnet de Hamid Kaïm qui mettent en scène un écrivain fou. Dans un délire hallucinatoire, ce dernier est menacé par trois ombres à cause de ses écrits jugés subversifs. Mais c'est surtout l'enjeu de l'écriture qui est mis en valeur à la strate IV.3, car dès que la feuille blanche est maculée, remplie de signes et de sens, la sentence de culpabilité à l'encontre de l'auteur est irréversible ainsi que la destruction du projet d'écriture lui-même. A la fonction libératrice et salvatrice du Verbe évoqué lorsqu'on a suivi l'évolution de la quête de Hocine s'oppose ici la mort et la destruction qui suivent l'acte d'écrire.

Mais, les ombres menaçantes à la strate IV.5 ne détruisent pas seulement les manuscrits, elles incitent aussi violemment l'écrivain à parler et à dire à haute voix comme le montrent ces intimidations :

(...) Tu vas parler. Tu m'entends. Tu vas parler. (...) Tu nous diras tout.  
(...) Dis ! (...) Parle ! (pp. 130-131).

L'écrivain qui refuse de parler finit par répondre par cette interrogation : « *Au nom de qui ?* », et le ravisseur de lui dire : « De celui qui engendra de la nuit en **soufflant**. De celui qui **proféra**<sup>116</sup> la terre et les flots, et les sépara. De celui qui accrocha les étoiles en festons soyeux et les abandonna en constante expansion » (p.131).

C'est dire l'importance de la voix/verbe dans une société où règne la violence. Cependant, il est clair que pour Bachi l'écriture et la voix sont solidaires, car si la voix est le souffle de la vie et à l'origine du monde, l'écriture représente « les mots agencés (qui) creusent le sillon où germe la vie » (p. 132). C'est d'ailleurs la coexistence de l'écriture et de l'oralité qui permettront la renaissance de l'écrivain et de sa ville Cyrtha, le fruit de son imagination, tel le mythe du phénix.

Après le plateau IV, Hocine parle de Hamid en disant que se sont les confidences du journaliste qui sont à l'origine des errances du narrateur à la séquence VI.1 et la séquence suivante VI.2 rappelle son appartenance au mouvement de gauche et d'extrême gauche dont il dirigeait, avec Ali, la revue qui revendiquait la démocratie. Mais Hocine, à

---

<sup>116</sup> Nous soulignons ces deux termes, car ils recèlent la voix et le verbe et confirment l'hypothèse initiale.

la strate VI.9, trouve coupable Hamid qui ne condamne pas Samira qui l'a trahi. Et à la strate VI.10, Hocine toujours obsédé par son périple comprend que ses errances ainsi que celles de Hamid avaient un sens, car selon lui « ils vivaient tous sous le signe de la perte » (p. 255).

### **Ali Khan**

C'est au deuxième plateau qu'Ali Khan entre en scène dans le CDU. Il est le meilleur ami de Hamid Kaïm. Ils ont fait leurs études universitaires ensemble et milité pour le mouvement de gauche et d'extrême gauche dont ils ont dirigé la revue, comme le rappelle la strate VI.2. Ils sont tombés tous les deux amoureux de Samira qui les a trahis en les dénonçant aux Forces militaires de l'époque et ils ont été emprisonnés pendant six mois avant d'être libérés après l'intervention d'un parent militaire. Pendant toute cette période d'incarcération, ils disent avoir été en voyage à travers le monde. D'après la strate II.1, Ali Khan est aussi écrivain<sup>117</sup>, puisqu'il entretient des notes, même s'il qualifie sa prose de « maladroite ». On trouve d'ailleurs, un extrait de son journal à la strate II.2 dans une typographie différente, où il raconte la mort tragique de sa sœur Hayat à l'âge de six ans, un événement qui lui fait perdre sa foi alors qu'il était déjà pratiquant à l'époque. Il invoque encore le souvenir de la perte de sa jeune sœur à la strate II.3 tout en ayant sa femme Amel dans ses bras. Mais à la séquence II.5, Ali Khan incarne la figure de rassembleur<sup>118</sup> puisqu'il invite dans son appartement ses deux étudiants Hocine et Mourad ainsi que son ami journaliste, Hamid Kaïm. Ils y aborderont les sujets sensibles de l'intégrisme et du régime politique du pays. Au plateau III, Hamid raconte ses errances à travers le monde accompagné d'Ali, mais on saura à la fin que leurs voyages n'étaient pas vrais et qu'ils étaient en train de purger une peine de prison après leur arrestation.

Voici donc grosso modo le raccordement des strates concernant la quête d'Ali Khan : II.1, II.2, II.3, II.5, III.1, III.2.

---

<sup>117</sup> C'est encore dire l'importance de l'écriture comme moyen de résistance dans la quête entreprise par les personnages.

<sup>118</sup> Ali Khan est rassembleur aussi parce qu'il est professeur de littérature comparée, une activité multi et interdisciplinaire qui exige la maîtrise de plusieurs langues et des connaissances dans plus d'un domaine de recherche.

### 3. Le travail du rhizome dans *La Kahéna*

#### 3.1 Structuration de *La Kahéna*

Plateaux	Nombre de pages	Nombre de strate
I (pp. 9-91)	82 pages	20 strates
II (pp. 95-195)	100 pages	17 strates
III (pp. 199-287)	88 pages	11 strates
3 plateaux	270 pages	48 strates

#### Plateau I

**Strate I.1** (pp. 9-12) : Le retour de Hamid Kaïm dans l'ancienne maison de ses parents, La Kahéna, que Louis Bergagna a bâtie sur les terres des Beni Djer. La mémoire retient le nom de cette tribu ayant combattu la présence coloniale à Cyrtha. La narratrice est l'amante de Hamid Kaïm.

**Strate I.2** (pp. 13-16): Louis Bergagna, maire de Cyrtha, reconstruit la ville à l'occidentale et éloigne les indigènes vers les habitations périphériques. Recueilli par le père d'Ali Khan<sup>119</sup>, Hamid quitte la Kahéna à la disparition de ses parents, mais y revient pour ne pas laisser la ruine s'installer et pour rechercher le manuscrit de son père. Sans le dire à personne, Hamid est revenu une fois avec Samira en Octobre 1988, dans cette maison qui porte le nom d'une grande guerrière ayant combattu la présence arabe sur ses terres.

**Strate I.3** (pp. 17-21) : Louis Bergagna embarque en 1910 pour Cayenne, à bord du *Loire* qui transporte des prisonniers.

---

<sup>119</sup> Tout comme Rachid avec Si Mokhtar, dans *Nedjma* de Kateb Yacine.

**Strate I.4** (pp. 22-24) : Sur le *Loire*, Louis Bergagna se lie d'amitié avec le capitaine Lentier.

**Strate I.5** (pp. 25-31) : Grâce à son talent de conteur, Hamid exerce un pouvoir sur la narratrice qui ne peut se soustraire à son récit. Sur le *Loire*, Louis Bergagna sollicite l'aide de deux prisonniers, Charles et le Cyclope, pour bâtir sa maison.

**Strate I.6** (pp. 32-38) : A bord du *Loire*, Louis Bergagna est inquiet depuis son accrochage avec les bagnards. Il apprend la nouvelle de la mort de sa mère. Après des jours passés en mer, anxieux, le capitaine Lentier plonge dans les affres de la luxure.

**Strate I.7** (pp. 39-40) : Le *Loire* traverse la nature hostile du Maroni pour rejoindre Saint-Laurent. L'inhospitalité de la forêt suscite le sentiment de peur et de perte chez tous les passagers du bateau.

**Strate I.8** (pp. 41-44) : Le débarquement du *Loire* à Saint-Laurent suscite l'intérêt de tous les habitants de la ville. Un vieillard aveugle<sup>120</sup> adresse la parole à Louis Bergagna qui considère ses propos comme une prophétie.

**Strate I.9** (pp. 45-47) : Le vieillard ordonne à Louis Bergagna de partir avec les prisonniers et de rentrer à Cyrtha.

**Strate I.10** (pp. 48-50) : Emporté par ses rêves, Hamid Kaïm pense au retour certain des Beni Djer, même après une longue absence. Louis Bergagna considère sa maison, *La Kahéna*, comme le symbole de sa puissance et de sa gloire, mais elle ne représente finalement que sa prison voire même son tombeau.

**Strate I.11** (pp. 51-53) : La rencontre et le mariage de Louis Bergagna avec Sophie, une danseuse d'opéra, qui dès son arrivée n'apprécie pas du tout Cyrtha.

**Strate I.12** (pp. 54-59) : La détresse de Sophie en visitant la ville à bord de la luxueuse voiture de son époux. Cyrtha est constituée de deux versants, l'un indigène et l'autre européen, car son concepteur, Louis Bergagna, est réfractaire à toute sorte de métissage. En effet le colon a une fille, Ourida, avec une « Arabe », qu'il n'a pas voulu reconnaître.

---

<sup>120</sup> Le vieillard fait penser à Tirésias, le devin aveugle de Thèbes qui apparaît aussi dans l'*Odyssée* à Ulysse, au royaume des morts.

Sophie est fascinée par *La Kahéna* qui présente une fusion des deux styles, occidental et oriental.

**Strate I.13** (pp. 60-62) : Le cycle de la violence à Cyrtha caractérisé par l'oubli et l'absence de mémoire. Louis Bergagna parvient à faire oublier aux habitants de la ville sa personne et sa fulgurante ascension, en partant à l'aventure en Guyane puis en Amazonie brésilienne. Les récits de Hamid Kaïm cherchent, selon la narratrice, à repousser la vacuité et les flétrissures.

**Strate I.14** (pp. 63-65) : Les bâtisseurs de *La Kahéna* inspirent la peur aux autres habitants. Louis Bergagna construit sa maison comme il la voyait dans ses songes.

**Strate I.15** (pp. 66-71) : Louis Bergagna suit les conseils du vieil aveugle et embarque avec les forçats à bord du chaland qui traverse une nature hostile. Déjouant la prudence des gardiens, il conclut un marché avec Charles et le Cyclope.

**Strate I.16** (pp. 72-76) : L'évasion de Charles et du Cyclope grâce à une personne qu'ils n'ont pu reconnaître.

**Strate I.17** (pp. 77-80) : Louis Bergagna et les deux prisonniers traversent la forêt amazonienne en direction du Brésil grâce à Queekek<sup>121</sup> qui finit par disparaître mystérieusement.

**Strate I.18** (pp. 81-85) : Queekek disparu, les amis se sont perdus dans la forêt et Louis Bergagna est tombé malade.

**Strate I.19** (pp. 86-89) : Queekek et d'autres indiens sauvent *in extremis* les amis de l'emprise des gardiens de prisons qui les ont capturés.

**Strate I.20** (pp. 90-91) : Le récit de Hamid Kaïm use de tous les subterfuges afin de retenir la narratrice dans ses rets.

---

<sup>121</sup> Queekek est un personnage de *Moby Dick* de Melville, un cannibale tatoué originaire d'une île du Pacifique Sud. Il est harponneur et se lie d'amitié avec Ismaël au point où chacun est prêt à mourir pour l'autre. Signalons tout de même une différence orthographique, chez Melville il s'écrit « Queequeg ».

## ***Plateau II (c'est le plateau central et c'est aussi le plus long)***

**Strate II.1** (pp. 95-98) : La construction de La Kahéna entre 1911 et 1915. L'amour que voue Louis Bergagna à une femme, "l'Arabe"<sup>122</sup>, et le dépit de Sophie, sa femme légitime, à la découverte de cette relation où l'adultère rencontre « l'incongruité raciale » (p. 97).

**Strate II.2** (pp. 99-101) : Le pouvoir de la parole, selon la narratrice. Hamid Kaïm abandonne au cours de cette deuxième nuit l'histoire et les aventures de Louis Bergagna.

**Strate II.3** (pp. 102-104) : Le retour de Hamid Kaïm dans La Kahéna accompagné de Samira une matinée de novembre 1988. Personnification de La Kahéna.

**Strate II.4** (pp. 105-111) : Ali Khan restaure La Kahéna, tente de retrouver la mémoire et sombre dans des délires.

**Strate II.5** (pp. 112-114) : Ali Khan, fasciné par l'aigle-harpie empaillé, le tapote et y découvre des carnets, un manuscrit et un acte de naissance que Louis Bergagna a établi pour sa fille illégitime. La narratrice trouve absurde cette reconnaissance qu'Ourida a toujours ignorée.

**Strate II.6** (pp. 115-120) : Ali Khan apprend que la mère de Hamid est peut-être la fille de Louis Bergagna. La lecture des carnets de Louis Bergagna, en ce mois d'octobre 1988 dans La Kahéna, lui redonne goût à la vie, un goût qu'il a perdu depuis son emprisonnement en 1979. Ali Khan lit en parallèle les notes du père de Hamid Kaïm et parcourt ainsi le siècle.

**Strate II.7** (pp. 121-125) : Retour aux aventures de Louis Bergagna qui arrive enfin à Manaus et où il fréquente un lupanar en compagnie des anciens prisonniers. Après des jours de marche, les amis sont accueillis au Mato Grosso par un propriétaire d'une fazenda qui possède un aéroplane.

**Strate II.8** (pp. 126-130) : Empruntant l'aéroplane du riche propriétaire, Louis Bergagna et ses hommes arrivent enfin à Rio de Janeiro où ils prennent le bateau qui les ramènera à Cyrtha. Le sentiment de plénitude d'Ali Khan depuis son arrivée dans La Kahéna.

**Strate II.9** (pp. 131-133) : Le retour de Hamid Kaïm dans La Kahéna en compagnie de Samira, quelques semaines après les émeutes d'octobre 1988.

---

<sup>122</sup> C'est la domestique du colon qui n'est désignée dans le texte que par « l'Arabe » et dont le nom est Samira (qui est aussi le nom de l'amante de Hamid Kaïm) qui n'apparaît qu'une seule fois à la page 247.

**Strate II.10** (pp. 134-136) : Ali Khan épie les deux amants et ne comprend pas comment Hamid a pu pardonner à la femme qui les a trahis.

**Strate II.11** (pp. 137-141) : Le sentiment de plénitude de Hamid depuis le retour de Samira qui stimule sa mémoire en le renvoyant à son enfance et aux moments heureux passés avec son père. Le jeu de travestissement des deux amants et leurs ébats amoureux dans la pièce aux miroirs<sup>123</sup>.

**Strate II.12** (pp. 142-146) : Le départ de Samira et le désespoir de Hamid.

**Strate II.13** (pp. 147-149) : La lecture des carnets de Louis Bergagna plonge Hamid dans le délire où il rencontre et parle avec le colon ainsi qu'avec sa femme, Sophie.

**Strate II.14** (pp. 150-166) : Toujours sous l'effet de l'alcool et dans un état délirant, Hamid lit le journal de son père et les manuscrits de Louis Bergagna où il découvre que le colon a œuvré aux côtés des indigènes pendant la guerre de libération et que Charles, lui, a rejoint les rangs de l'OAS. Dans ses notes rédigée au lendemain du coup d'état de 1965, le père de Hamid se remémore sa famille notamment ses sœurs Attika et Roundja, tout en racontant une journée de pêche en compagnie de son fils et d'Ali Khan. Hamid pense que sa vie se reflète dans les souvenirs de son père<sup>124</sup>. Dans son journal, le père raconte sa relation incestueuse avec sa sœur, Attika, désormais promise à Cheikh Smaïn.

**Strate II.15** (pp. 167-180) : Le père de Hamid rapporte les pensées de Cheick Smaïn en épiant Attika pendant qu'elle lave le linge à la rivière. Hamid est sur le point de confier à son amante l'histoire du jeune homme qui s'est vengé en tuant l'homme qui l'avait torturé pendant les émeutes d'octobre 1988. Dans son manuscrit, le père de Hamid replonge dans son enfance : la misère, la mère effacée, le père dévasté à son retour de la guerre et l'amour incestueux envers Attika. Retour à la journée de pêche en compagnie de Hamid et d'Ali. Le mariage d'Attika et le départ du père de Hamid à Cyrtha afin de poursuivre ses études.

**Strate II.16** (pp. 181-185) : Le désespoir du père de Hamid concernant la situation politique du pays. Après une violente dispute conjugale, Attika se réfugie chez ses parents qui ne la ménagent pas à leur tour et la renvoient chez son mari. Loin de son état

---

<sup>123</sup> Rapports spéculaires réciproques : réalité/fiction. Le thème du miroir sème le doute sur la réalité du « réel ».

<sup>124</sup> L'écrit comme miroir, écho probable de J. L. Borges.

hallucinatoire, Hamid Kaïm devient de plus en plus stable psychologiquement en lisant le manuscrit de son père.

**Strate II.17** (pp. 186-195) : Hamid Kaïm-père compte sur Mahmoud, le père d'Ali Khan, pour prendre soin de son fils au cas où il disparaîtrait. La demande en mariage d'Attika par la famille de Cheikh Smaïn. Le suicide d'Attika après sa répudiation. En 1938, le père de Hamid entre au grand lycée de Cyrtha et intègre le PPA. En 1942, il s'engage pour la deuxième guerre mondiale.

### ***Plateau III***

**Strate III.1** (pp. 199-207) : Dans l'avion vers Cyrtha, Hamid Kaïm pense à ce que le jeune du téléphone va lui dire. Il explique à son amante la raison du départ de Samira qui a découvert qu'elle est la petite-fille de Louis Bergagna. La trahison des deux amis par Samira provoque leur arrestation et leur torture. Ali Khan avoue avoir épié son ami lorsqu'il était avec Samira dans La Kahéna et avoir pris une partie des notes de Louis Bergagna et de son père.

**Strate III.2** (pp. 208-216) : Le retour de Hamid Kaïm à Cyrtha en octobre 1988 après avoir reçu la lettre de Samira et la rencontre avec celle-ci. La mort du Cyclope lors de la grande fête organisée par Louis Bergagna, le soir du 31 octobre 1954.

**Strate III.3** (pp. 217-221) : L'esprit confus par cette demeure où sont entremêlés tant de gens et tant de périodes historiques, Hamid Kaïm quitte La Kahéna en emportant les manuscrits avec lui et en pensant ne plus jamais revenir à Cyrtha. Mais quelques mois plus tard, il accepte le rendez-vous que lui fixe le jeune homme du téléphone, au bar de la plage, « Beau Rivage ».

**Strate III.4** (pp. 222-225) : L'entretien de Hamid Kaïm avec le jeune homme de la plage qui lui raconte sa participation aux émeutes d'octobre 1988.

**Strate III.5** (pp. 226-233) : Le reproche d'Ali Khan à Hamid Kaïm de lui avoir caché son retour à Cyrtha avec Samira. Ali Khan annonce à son ami qu'il a pris dans La Kahéna des papiers le concernant. Le désir de Mahmoud, père d'Ali Khan, de parler avec Hamid Kaïm avant de mourir.

**Strate III.6** (pp. 234-244) : Le départ de Sophie, la femme de Louis Bergagna, pour la France et le mariage de sa fille en pleine guerre. L'engagement d'Ourida dans les rangs du FLN et l'assassinat de sa mère « l'Arabe ». Seul et fier de sa demeure, Louis Bergagna s'enferme dans La Kahéna en ressassant ses aventures et en contemplant les trésors accumulés.

**Strate III.7** (pp. 245-248) : L'assassinat de Louis Bergagna, le matin du 4 février 1961.

**Strate III.8** (pp. 249-256) : Rachid raconte à Hamid Kaïm sa participation aux émeutes d'octobre 1988, son enlèvement et sa torture.

**Strate III.9** (pp. 257-264) : Le récit est le fruit de l'imagination de Hamid Kaïm qui mêle « songes et désirs d'écrivain » (p. 259). Le journaliste est en fin de compte en train de mourir après avoir reçu une rafale de balles et celle qui fait office de son amante n'est qu'une séduisante représentation de la mort. L'arrivée de Hamid et d'Ali dans La Kahéna. Hamid traverse de part en part la maison en commençant par le jardin, la bibliothèque, la cuisine puis le patio avant d'aller rejoindre Mahmoud, le père d'Ali Khan.

**Strate III.10** (pp. 265-274) : Hamid Kaïm retrouve Ali Khan dans la pièce "aux miroirs" avant d'aller voir Mahmoud. Celui-ci, taraudé par le remords, confie aux amis que le père de Hamid, opposant du coup d'Etat, a été enlevé par la police secrète, le 30 juin 1965, et qu'il est probablement mort. Le père évoque aussi l'assassinat de la tante Rounja par l'armée française après le massacre du 8 mai 1945 et le suicide de la grand-mère prise de démence. Louis Bergagna est assassiné par Charles Jeanvelle, son ami des bagnes et membre de l'OAS. Ali Khan remet à Hamid la fin du manuscrit de son père et les extraits de naissance des deux filles de Louis Bergagna.

**Strate III.11** (pp. 275-287) : le retour certain et inéluctable des Beni Djer même après une longue absence. Rachid confie à Hamid qu'il a assassiné son tortionnaire, le patron du bar « Beau Rivage », et demande au journaliste d'écrire un article à ce sujet. En refusant, Hamid comprend qu'il risque sa vie. La découverte des derniers extraits du journal du père où celui-ci raconte son retour à Cyrtha puis au village, à la fin de la deuxième guerre mondiale.

### 3. 2 Agencement rhizomatique des plateaux dans *La Kahéna*

Ce qui semble au cœur de l'intrigue de *La Kahéna* c'est bien l'injustice exercée sur le peuple des Beni Djer depuis des siècles. Une injustice qui a généré une soumission totale à l'autorité en place, la colonisation française d'abord et les nouveaux maîtres ensuite, impliquant la perte des origines et une sorte d'amnésie historique. Une situation chaotique qui se reflète dans le récit par des ruptures régulières de la linéarité et de la chronologie. L'oubli<sup>125</sup> et toute cette opacité qui caractérise le passé proche et lointain entraînent une sorte de perte "ontologique" chez les personnages qui sombrent dans une profonde mélancolie et deviennent alcooliques et, par moment, déments schizoïdiques en perdant le sens du réel. Cependant, loin de se résigner dans les affres de la névrose, les personnages se débattent pour leur survie et pour la récupération de cette part essentielle de leur identité, en l'occurrence leur passé. Cette quête de soi va évoluer tout au long du texte d'une manière différente d'un personnage à un autre selon une ligne non vectorielle. Ce qui donne au niveau de la narration, une masse d'entités hétérogènes provoquant souvent des confusions chez le lecteur, mais agencées de telle manière que tous les blocs narratifs se font écho dans le mouvement oscillatoire, pendulaire de cette quête identitaire. Ainsi des bouts d'histoire, des paragraphes, des phrases, des mots s'appellent, s'interpellent à travers les ouvertures du texte par ce phénomène d'écho, tout en étant à la fois autonomes et interdépendants les uns par rapport aux autres.

Ce système d'agencement rhizomatique en écho gouverne l'évolution même des personnages.

#### **Hamid Kaïm**

La quête de soi entreprise par Hamid Kaïm est répartie dans les Plateaux et strates dont le raccordement qui nous semble le plus pertinent est :

I.3, I.5, I.13, I.20, II.2, II.9, II.11, II.12, II.13, II.14, II.15, II.16, II.17, III.1, III.3, III.8, III.10, III.11.

---

<sup>125</sup> Louis Bergagna est parti en aventurier en Guyane et en Amazonie pour se faire oublier des cyrthéens qui trouveraient la fulgurante ascension sociale du parvenu suspicieuse.

## Hamid Kaïm ou le pouvoir de parole

Les strates suivantes : I.3, I.5, I.13, I.20, II.2, II.12, III.8, malgré leur hétérogénéité<sup>126</sup>, elles se font écho à propos du talent de Hamid Kaïm pour le maniement du Verbe. Dans sa quête de soi, celui-ci se mue en une Shéhérazade au masculin qui raconte à son amante l'histoire de plusieurs personnages ayant vécu dans La Kahéna à des époques différentes, dévoilant ainsi peu à peu l'histoire de l'Algérie, de la colonisation à l'indépendance, jusqu'aux émeutes d'octobre 1988, en passant par le coup d'Etat de 1965. Mais ce désir de lever le voile sur certaines vérités historiques se double d'une seconde mission salvatrice. Car grâce à sa capacité imaginative prodigieuse à produire du récit, Hamid Kaïm réussit à différer sa mort, en tenant en haleine pendant trois nuits la narratrice, qui se révèle n'être finalement qu'une séduisante représentation de la mort prête à le faucher à n'importe quel moment : « il me faisait l'effet d'une Schéhérazade de pacotille, et moi, femme, je devenais son roi, son amante au bras suspendu. Il me dit aussi, cherchant à retenir les ténèbres au dessus de sa tête, que Louis Bergagna eut une fille après son mariage. » (p. 91).

En conteur exemplaire, Hamid réussit, tout en disant qu'il révélera bientôt certaines vérités, à créer le suspense chez la narratrice comme chez le lecteur d'ailleurs, et à le maintenir jusqu'à la fin. Il rapporte des événements sans jamais révéler tout de suite leurs fins, laissant à chaque fois l'histoire suspendue, retardant sans cesse sa résolution. Ainsi la narratrice, impatiente de connaître la suite sans cesse différée des histoires dit :

« (...) qui avait tué Louis Bergagna ? Pourquoi ? Qu'étaient devenues ses filles ? Et le père de Hamid Kaïm ? Sa force parvenait du vide laissé béant entre les faits. Il ne l'ignorait pas, lui qui sans cesse cherchait à me perdre. Il savait que le voyage ne vaut la peine d'être entrepris que si le passager ne sait où le conduira son périple, ni sur quelle rive il l'abandonnera » (p. 252).

Cette stratégie confère alors un pouvoir à Hamid qui exerce, grâce au récit, une emprise sur son auditrice dont elle ne peut s'affranchir, ce qui la pousse à avouer : « Il avait beau malmener la réalité, altérer les faits, ne respecter aucune chronologie, je ne pouvais me soustraire à son étrange pouvoir » (p. 26).

---

<sup>126</sup> En effet, les strates relevées ne sont pas entièrement consacrées au « Verbe haut » du conteur et n'en font à chaque fois qu'allusion.

Hamid use ainsi de tous les subterfuges pour maintenir son amante dans son piège narratif. C'est justement ce talent qui permet cette écriture rhizomatique. Dans une partie de la strate II.12 la narratrice parle du récit de son amant :

Il ne suivait jamais des lignes droites, elles (ses histoires) serpentaient, suspendues entre vérité et mensonge, empruntait des chemins de traverse pour ouvrir sur des perspectives inconnues. Le conteur devait apprendre lui-même quelque chose de son dire, même si pour cela il risquait de se perdre ou d'ennuyer son public. (p. 144).

Ce passage peut se lire comme une allégorie de tout le roman. Tout se passe en effet comme si le récit tout en se faisant, se commentait lui-même. Autoréflexive, l'écriture présente ainsi une mise en abyme.

A la strate (III.8), la narratrice reproche à Hamid le non-respect de la chronologie et le retour fréquent sur certains événements, mais celui-ci manie le récit à son aise à partir du moment où son amante ne peut s'empêcher de l'écouter.

Outre ce pouvoir exercé sur l'auditrice, la parole remplit plusieurs autres fonctions. Dans la strate I.13, les mots de Kaïm ont la capacité « d'éloigner le sentiment de vacuité (...) et de repousser les flétrissures. Ils cherchent à construire, par delà les saccages, un monde durable.» (p. 62)

A la strate I.5, la parole garantit de la violence : « j'avais cherché une nouvelle voix, je la trouvai. La sienne ferait taire les autres, toutes les autres. Ces beuglements, ces raclements, ces hurlements s'effaçaient devant elle. » (p. 26).

Dans la strate II.2, elle donne un supplément de vie à la narratrice : « 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 » (p. 99). La parole ressuscite même les morts, dans la strate II.13, au point où Hamid voit et parle avec Sophie et Louis Bergagna.

De même dans la strate III.10, la parole redonne vigueur et vie au vieux Mahmoud, qui « poursuit sa diatribe, exalté, comme si la vie lui fût donnée à nouveau, là, dans les paroles qu'il prononçait et qui le transporteraient vers d'autres rivages, où sa jeunesse avait accosté, puis s'était enlisée. » (p. 271)

Ces exemples montrent toute l'importance accordée à la parole dans le roman. En fait, l'auteur emprunte la symbolique des contes des *Mille et une Nuits*, intertexte important de *La Kahéna* dans lequel le moyen d'accéder à la délivrance est la parole à laquelle est conférée une fonction libératrice et salvatrice. La parole a ainsi permis la destruction de la spirale meurtrière du roi Schéhriar qui s'était promis d'épouser chaque soir une vierge qu'il tue juste après consommation du mariage. Schéhérazade grâce au pouvoir des mots rompt la malédiction, puisque, au bout du compte tuer une femme chaque nuit aboutirait à l'anéantissement de l'espèce humaine. Les contes ont donc opéré de manière magique et ont permis de nouveau la vie. Le récit de Hamid revêt ainsi la même symbolique ; sans le récit/conte de celui-ci, il serait sans doute fauché par la mort, ici représentée par l'amante. Et à un deuxième niveau de lecture, la quête identitaire de Hamid ne serait possible sans cette aisance à produire du récit à l'aide duquel il parvient à la reconstruction de l'histoire collective et individuelle. La revalorisation de la parole a, en fin de compte, pour objectif de préserver et de sauver Hamid, car comme le confirme Paul Zumthor : « La parole s'étaie sur l'instinct de conservation ; se conserver, c'est se nourrir ; une pulsion langagière répète dans l'articulation de la voix ce qui se noue ailleurs entre conservation et érotisme »<sup>127</sup>.

En considérant la parole comme un acte vital, Salim Bachi redonne au Verbe tout le poids qui fut et qui est le sien dans la préservation de la mémoire. Hamid réhabilite ainsi grâce à sa parole l'histoire de Louis Bergagna ainsi que celle de son père, palliant à la fois les béances de l'histoire collective et le silence qui a caractérisé sa vie personnelle, l'histoire individuelle et l'histoire collective étant intimement liées dans *La Kahéna*. La parole est ainsi un cri d'espoir, un ultime acte mémoriel qui cherche à explorer, à lire les traces enfouies à la recherche du passé et des origines.

### **Hamid Kaïm et la quête de soi**

Outre le don de parole, la quête de soi entreprise par Hamid connaît des rebondissements à des endroits différents du texte. Les strates II.9, II.11 par exemple représentent un moment important dans la vie du personnage qui revient, après dix ans, à Cyrtha lorsqu'il reçoit la lettre de Samira le priant de venir la rejoindre. Un retour qui coïncide avec les événements d'octobre 1988, une date qui marque un nouveau rebondissement dans l'histoire algérienne. La relation de Hamid avec Samira remonte à

---

<sup>127</sup> ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 11.

leurs années universitaires où ils tombent amoureux l'un de l'autre, mais trahi par celle-ci, il est emprisonné et torturé en compagnie d'Ali Khan pour leurs idées jugées subversives par la police secrète. Désespéré, Hamid pense quitter définitivement Cyrtha jusqu'au jour où il reçoit cette lettre. Il pardonne alors à celle qui reste toujours son grand amour et s'enferme avec elle dans *La Kahéna* sous le regard consterné d'Ali Khan.

La compagnie de Samira apporte une certaine sérénité à Hamid Kaïm qui oublie le malheur et la tristesse qui ont obscurci sa vie depuis dix ans. La beauté de la jeune femme suffit à effacer les affres du voyage car, pendant toute cette période passée loin de Cyrtha, il s'est toujours considéré comme un marin exilé hors sa terre natale. Il redécouvre donc les plaisirs simples d'un jeune homme et la joie de vivre qui s'expriment dans une sexualité exubérante relevant plus du fantasme que de la réalité, avec des jeux de travestissement à l'aide des effets et costumes des anciens habitants de La Kahéna. L'amante alimente ainsi l'imagination de Hamid qui n'arrivait plus à se défaire du jeu de mise en scène et de déguisement : « je n'arrivais pas à m'extraire du jeu que nous avons mis en place. J'avais besoin de mon pantin. Il me manquait comme la marionnette manque à la main de l'homme qui l'actionne chaque soir » (p. 144).

Précisons également que pendant toute la période passée avec Samira, « Hamid connut l'oubli », comme le note la narratrice p. 137. Or, l'oubli est la condition *sine qua non* du bonheur et de la résistance face à l'acharnement de l'Histoire<sup>128</sup>. Il ne s'agit évidemment pas ici de « l'oubli négateur » qui consiste à renier son identité, son passé et ses origines mais d'un oubli temporaire qui permet de désamorcer et de dépasser l'horreur et l'atrocité des événements historiques. C'est d'ailleurs contre cet « oubli négateur » que Louis Bergagna prend le soin d'inscrire sur son journal ses aventures ainsi que les plus importants événements de sa vie et de l'Histoire afin de les transmettre à la postérité et de soulager peut-être sa conscience tourmentée par le remords et le regret : « il n'eût donc pas manqué de tout dire pour préserver ce qui avait constitué l'essentiel pour lui ; et ses filles, légitime ou illégitime, apposaient sur sa vie charnelle le seau brûlant de la honte et de la dissimulation qu'il tentait de conjurer en grattant du papier » (p. 132)

Quant à Hamid, c'est dans les bras de sa maîtresse qu'il retrouve la paix de l'âme et l'oubli salvateur qui l'éloignent du malaise qui taraude habituellement son esprit et « l'empêchent de se réjouir d'un premier matin d'été » (p. 137). Dans les deux romans le

---

<sup>128</sup> Rappelons que, c'est juste après les émeutes d'octobre 1988, que les deux amants se sont rencontrés.

CDU et la K, le jeune journaliste semble ainsi profondément préoccupé par les événements violents et les complots qui rythment l'histoire de son pays et les interrogations autour de sa propre famille. Mais Samira lui procure momentanément une amnésie salutaire, un peu comme Tamara avec Sindbad dans AASM. Cet oubli providentiel est évoqué ailleurs, précisément à la page 128, où les femmes ont justement ce rôle d'apporter le bonheur aux hommes grâce à leur capacité à susciter l'oubli : « (...) pourquoi tu aimes ça, oui pourquoi, tu aimes ça parce que l'oubli n'a pas de prix, l'innocence non plus, la certitude de n'être rien et donc d'être libre, ça n'a pas de prix, tu comprends, mon mignon, ça n'a pas de prix » (p. 128).

Cette capacité à se sentir en dehors de l'Histoire, même un court laps de temps, a amené Hamid à accepter la dimension tragique de la vie en marquant une rupture avec le passé et en transcendant le nihilisme et la violence de l'époque contemporaine, en l'occurrence les émeutes d'octobre 1988, qui inhibent son épanouissement. Dans ce cas, la résistance ou la négation de la négation de la vie aboutit à son affirmation<sup>129</sup>. Une qualité de la plus haute importance concernant Hamid en quête de soi. Et on sait qu'à la différence de l'animal qui vit dans un éternel présent sans histoire, l'homme ne peut oublier et reste lié à son passé. Seulement ce dernier a aussi besoin de l'oubli pour pouvoir agir et faire avancer la vie. Car s'il se réduisait à de l'histoire, il serait privé de la base vitale de son existence. C'est aussi pourquoi, l'oubli sert au sujet, dans la psychanalyse<sup>130</sup>, à se défendre contre ce qui lui est pénible. L'oubli est même la condition essentielle pour tout bonheur, car s'il peut y avoir des degrés d'intensité en ce qui concerne le bonheur, il y a toujours un point commun dans des bonheurs différents, à savoir la capacité d'oublier. On ne pourrait développer ce point mieux que Nietzsche qui affirme, dans *Secondes considérations intempestives* que :

Dans le plus petit comme dans le plus grand bonheur, il y a toujours quelque chose qui fait que le bonheur est un bonheur : la possibilité d'oublier, ou pour dire en termes plus savants, la faculté de se sentir pour un temps en dehors de l'histoire. (...) Tout acte exige l'oubli comme la vie des êtres organiques exige non seulement la lumière mais aussi l'obscurité. Un homme qui ne voudrait rien voir qu'historiquement serait pareil à celui qu'on forcerait à s'abstenir de sommeil ou à l'animal qui ne devrait vivre que de ruminer et de ruminer sans fin. Donc, il est possible de vivre presque sans souvenir et de vivre heureux, comme le

---

<sup>129</sup> C'est ici un processus de résilience, ou, d'une autre façon le "non affirmatif" nietzschéen, tragique et vital à la fois.

<sup>130</sup> Plusieurs études soutiennent en effet, que la théorie freudienne et celle de Nietzsche convergent en ce qui concerne le concept de l'Oubli.

démontre l'animal mais il est impossible de vivre sans oublier. Ou plus simplement encore, il y a un degré d'insomnie, de rumination, de sens historique qui nuit au vivant et qui finit par le détruire, qu'il s'agisse d'un homme, d'une nation ou d'une civilisation<sup>131</sup>.

Dans le même sens que ce que préconise Nietzsche, Hamid n'oublie que ce qui le tourmente et inhibe le flux profond de sa vie. Car, en compagnie de Samira, il se remémore la douceur de son enfance et le bonheur des moments passés avec son père<sup>132</sup>. Rappelons que la recherche du père à travers la femme est un procédé fréquent chez Salim Bachi, rencontré notamment dans AASM où Sindbad est projeté dans son enfance grâce à Liza qui, par sa minceur lui rappelle la canne à pêche qu'il utilisait pendant ses parties de pêches avec son père<sup>133</sup>. La femme<sup>134</sup> procure donc l'oubli au sens positif du terme et stimule la mémoire tout à la fois.

Les amoureux passent ensemble toute une semaine au terme de laquelle Hamid se réveille seul, Samira l'ayant abandonné encore une fois. Désespéré, il se met à boire et sombre dans une profonde angoisse et un repli sur soi quasi schizophrénique avec des propensions aux hallucinations. Ethylisme, solitude et folie se conjuguant, veille et faim aggravant son état, Hamid confond « récit et images de la réalité » (p. 147) et reste comme « suspendu entre la réalité et son délire » (p. 150). Il voit surgir dans la pièce aux miroirs des animaux et des plantes sauvages prêts à l'attaquer, des silhouettes d'inconnus qui s'approchent et qui lui parlent :

Il vit surgir un bestiaire fantastique : des boas, des anacondas, des pitons, des crocodiles et des caïmans aux yeux enflammés ; et un aigle, fripé comme une vieille peau de tambour, l'observait en fouaillant du bec ses plumes ternes ; il secouait une tête oblongue et hirsute en le considérant avec peu d'aménité, prêt à fondre sur lui, émettant parfois des cris rauques qui le contraignaient à se boucher les oreilles (...) ; 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 réalité (...) ; cet homme tremblait et geignait comme une bête blessée à mort, une bouteille à portée de main. (p. 145)

---

<sup>131</sup> Extrait tiré de NIETZSCHE, Friedrich. *Secondes considérations intempestives : de l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*. Paris, édition Garnier Flammarion. 1998. Disponible sur <http://www.webphilo.com> consulté le 15 juin 2012.

<sup>132</sup> C'est à la strate II.11 que la narratrice fait allusion à ces souvenirs sans les raconter dans le détail.

<sup>133</sup> Nous renvoyons à notre mémoire de master : « La quête d'un nouvel humanisme à travers l'amour et la symbiose des cultures dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin* de Salim Bachi », op. cit., p. 90.

<sup>134</sup> La femme n'a pas que ce côté euphorique et positif chez Salim Bachi, elle peut aussi être maléfique et nuisible comme la narratrice qui n'est qu'une personnification de la mort ; et à la page 202, la femme est représentée comme une Erinyes ou comme une Parque, des divinités vengeresses.

Ces hallucinations auraient pu l'emporter s'il n'avait trouvé les notes de son père, comme le dit la narratrice : « sa plus grande découverte, elle le sauva sans doute de la mort, fut celle du journal de son père » (p. 151). Bachi fait écho de cette manière à la notion mallarméenne de « Livre qui sauve »<sup>135</sup>. Il faut noter aussi qu'en arabe de la même racine trilitère k-t-b (كتب) dérivent kitāb (كتاب) « le livre », kataba (كتب) « écrire », elkitāba (كتابة) « écriture » et kātib كاتب « écrivain ».

En fait, l'instinct de vie est plus fort que l'instinct de mort. Le journaliste qui porte « le fardeau des origines »<sup>136</sup> trouve les manuscrits de son père et les carnets de Louis Bergagna dont la lecture dans les strates II.13, II.14, II.15, II.16, II.17 lui redonne sérénité et stabilité morale. Même si au début la lecture, sous l'effet de l'alcool, plongeait Hamid dans des délires où il apercevait les anciens habitants de Cyrtha, les notes du colon lui ont permis malgré le délire, de côtoyer certains personnages et de dresser à partir de leur vie un tableau récapitulatif de l'histoire de l'Algérie. Mais c'est surtout le journal du père qui apaise l'esprit tourmenté du conteur, comme le confirme la narratrice : « C'en était fini des hallucinations qui lui avaient représenté Louis Bergagna et sa femme, Sophie. A mesure que le monde de son père se défaisait sous ses yeux, page après page, le sien gagnait en stabilité. » (p. 183) ou encore « la folie s'éloignait, se diluait au fil des pages, lavée dans le même fleuve enchanté que contemplait son père, quelque part en Kabylie... » (p. 163)

Acharné dans la quête de son identité, Hamid retrouve à travers le journal du père non pas seulement son passé personnel, mais aussi celui de son pays. Par manuscrit interposé, le père et le fils se retrouvent, se rencontrent et dialoguent, renouant ainsi avec les origines et dévoilant bien des mystères qui entourent le passé familial ainsi que celui de l'Algérie. Indigné par le coup d'Etat de juin 1965, le père de Hamid raconte son parcours de vie en commençant par son enfance auprès de ses sœurs Attika et Roundja, son amour incestueux pour la première, sa tristesse au mariage et au suicide de celle-ci, ses études au grand lycée de Cyrtha en compagnie d'enfants de colons « dont la supériorité n'était plus à prouver », son engagement dans le PPA puis dans la deuxième guerre mondiale lors du débarquement des alliées en 1942. A son retour en 1945, il retrouve un père malade au bord du désespoir après l'assassinat de Roundja par l'armée française pendant les

---

<sup>135</sup> Accents mallarméens que Bachi ne peut ignorer, ayant fait des études de lettres.

<sup>136</sup> Hamid envie les jeunes enfants qui promenaient leur chien sur le rivage et qui semblaient heureux parce qu'ils « se promenaient sans souci du passé, puisque le leur en était encore à ses balbutiements. Ils ne portaient pas encore le fardeau des origines, ils ne se coltinaient pas les mémoires d'un père disparu pendant les années soixante. » (p. 282)

événements du 08 mai 1945 et le suicide de la mère prise de démence. Le père de Hamid exprime alors sa colère contre les détenteurs du pouvoir, la colonisation d'abord puis les nouveaux prétendants, à l'indépendance. C'est de cette façon que le père donne un aperçu privilégié de l'histoire de son pays allant de la colonisation à l'indépendance et c'est de cette manière que son journal se dresse comme un étendard contre l'oubli. Il faut noter aussi que les carnets du père à l'image du récit de son fils, n'obéissent à aucune chronologie, ni linéarité, et le souvenir qui revient de manière récurrente presque comme une obsession chez le père, c'est la journée de pêche en compagnie de son fils et d'Ali Khan. On peut alors comprendre la sérénité du fils en lisant ce manuscrit.

Hamid apprend également de la bouche de Mahmoud, à la strate III.10, que son père était un homme juste, un révolutionnaire qui s'est toujours battu pour défendre ses idées contrairement à son ami qui en éprouve d'ailleurs des remords à la fin de sa vie. Dans cette partie du texte le journaliste poursuit sa quête de soi en interrogeant Mahmoud sur son père et sa disparition, sur le véritable assassin de Louis Bergagna et sur Samira dont le vieux l'exhorte à « interroger son sang » (p. 274).

Il apprendra à la strate III.11, à la lecture des dernières pages du manuscrit de son père, cachées par Ali Khan, que sa mère est bien la fille de Louis Bergagna mais ne mentionne pas son prénom « Ourida ou Hélène, Hamid Kaïm ignorerait jusqu'à sa mort son identité véritable » (p.282).

Dans la strate III.3 se dévoile un nouveau rebondissement dans la quête de Hamid qui pense, après avoir lu les notes du père et de Louis Bergagna, que les émeutes d'octobre et la fuite de Samira<sup>137</sup> ont un sens parce que ces événements englobent les différentes périodes historiques de son pays où à présent les Beni Djer semblent revenir après une longue absence. L'esprit un peu confus, le journaliste quitte Cyrtha en se promettant de ne plus y revenir, mais très vite, il y retourne et accepte un rendez-vous avec un jeune ayant participé aux émeutes d'octobre 1988.

Et c'est dans la strate III.11 qu'il va montrer sa résistance face à la situation de perte qui règne dans son pays en refusant, au péril de sa vie, d'écrire un article à propos de la vengeance du jeune homme. L'histoire de ce dernier lui rappelle la sienne et son expérience avec la police secrète, mais Hamid est contre toutes formes de violence et

---

<sup>137</sup> Dans la strate III.1, Hamid Kaïm apprend d'Ali Khan la raison du départ de Samira qui a appris qu'elle était la petite-fille de Louis Bergagna.

condamne de manière irrévocable l'acte sanguinaire de ce personnage, « ivre de haine », qui a commis un crime au nom de Dieu et qui croit que « le mal se transfigure pour épouser la justice » (p. 280).

C'est en « homme libre » que Hamid Kaïm parcourt les dernières pages du journal de son père, confisquées par Ali Khan : « sans remords, sans honte non plus, il les avait arpentées en homme libre » (p. 283).

Pour résumer d'une manière rapide la quête de soi entreprise par Hamid, nous pouvons dire qu'elle est éparpillée sans suivre une ligne droite et qu'elle a évolué suivant un agencement rhizomatique. Certaines strates se font ainsi écho à propos de la force du verbe de Hamid sans laquelle il n'y aurait pas de quête du tout et les autres se renvoient à propos de la résistance à la négation de la vie qui s'exprime dans le délire schizophrénique du journaliste.

### **Ali Khan**

Ali Khan<sup>138</sup> est le meilleur ami de Hamid Kaïm. On sait déjà d'après le CDU que les deux amis ont été trahis et dénoncés par Samira dont ils sont tous les deux amoureux. Ils ont partagé la même cellule lors de leur arrestation par la police secrète à la fin des années soixante-dix. Ali Khan est en quelque sorte le double de Hamid Kaïm : « à peu de choses près les mêmes initiales », dit Hocine (CDU, p. 67).

Ali Khan fait de brèves apparitions dans La K à partir de la deuxième nuit et au deuxième plateau. Son rôle est important parce qu'il a pour tâche de restaurer la villa au nom de la reine berbère. Voici le raccordement des strates concernant la quête entreprise par ce personnage : II.4, II.5, II.6, II.8, II.10, III.1, III.5, III.10.

Dans la strate II.4, Ali Khan tente de lutter contre la dégradation qui s'est emparée de la maison, il met de l'ordre dans le jardin, répare les meubles et les coffres antiques, remplace les tapis et les miroirs aux vieilles dorures. Il redonne vie à la Kahéna qui « émergea d'un long sommeil (...) Les Beni Djer revinrent la hanter<sup>139</sup> » (p. 107). Avec la course contre la destruction, Ali Khan cherche à préserver une part de l'histoire, à combattre l'amnésie. Ensorcelé par la Kahéna qui recèle des accessoires insolites rapportés

---

<sup>138</sup> L'auteur dit à propos d'Ali Khan, dans *Autoportrait avec Grenade*, « c'est mon frère en imagination ». BACHI, Salim. *Autoportrait avec Grenade*, récit, Paris, éditions du Rocher, 2005. p. 61.

<sup>139</sup> Ce qui n'est pas sans rappeler les Beni Hillal dans *Le polygone étoilé* de Kateb Yacine.

des tropiques, il est pris d'hallucinations et de délire surtout à la découverte de l'aigle<sup>140</sup> empaillé. A la strate II.5, Ali Khan tapote ce dernier et y découvre l'acte de naissance d'Ourida, la fille de « l'Arabe », les carnets de Louis Bergagna et le manuscrit du père de Hamid Kaïm. A la strate II.6, il fait une découverte effrayante, la mère de Hamid Kaïm pourrait être la fille de Louis Bergagna, il se presse alors de cacher l'acte. Puis Ali Khan se met à la lecture des notes de Louis Bergagna dont les aventures lui redonnent goût à la vie, en ce mois d'octobre 1988, un goût qu'il a perdu depuis son arrestation en 1979. Les carnets du colon lui apportent donc un certain équilibre et mettent fin à ses hallucinations et aux fièvres délirantes qui se sont emparées de lui depuis son arrivée dans *La Kahéna*, un peu comme Hamid qui gagnait en stabilité au fur et à mesure qu'il lisait le journal de son père. Ali Khan a reconnu un destin similaire chez Louis Bergagna. Même si les deux personnages sont très différents – Ali Khan pense en effet que le colon « était pour lui l'être le plus éloigné de sa constellation » (p. 120) – la tentation devant le péril de « l'altérité radicale » (p. 117) les rapproche en quelque sorte.

Par ailleurs, Ali Khan en veut à Hamid, parce que contrairement à lui, il a rencontré l'amour « même s'il l'a payé au prix fort » (p. 118). Ali Khan, lui, a abandonné tous ses rêves depuis son arrestation en 1979, notamment celui de devenir écrivain et a choisi plutôt une carrière de professeur qui le tenait à l'abri de toute aventure, il « n'agissait plus sur son existence » (p. 118). Toute cette douleur existentielle a disparu au moment où il est entré dans *La Kahéna*. Il ne parvient d'ailleurs plus « à se passer de l'étrange villa, subissant son attraction comme une planète solitaire... » (p. 233). Alors que sa vie semblait s'être arrêtée en 1979, la villa lui redonne sens ainsi que la lecture des carnets de Louis Bergagna et du père Kaïm qui ont nourri son imagination et lui ont permis de parcourir le siècle.

La figure d'Ali Khan disparaît dans la strate II.7 où la narration effectue un retour aux aventures de Louis Bergagna arrivé avec ses amis à Rio de Janeiro où ils prennent le bateau pour rentrer à Cyrtha. Ali Khan ne réapparaît qu'à la moitié de la strate II.8 emplie d'un sentiment de plénitude et d'une sorte de joie paisible malgré les émeutes qui font rage à Cyrtha : « Ali Khan comprenait que les tumultes qui abreuyaient ses semblables ne parviendraient pas à contrebalancer ce sentiment de plénitude qui croissait et s'épanouissait en lui à mesure que le vent poussait les ramures dans la nuit » (p.130).

---

<sup>140</sup> L'aigle empaillé de Louis Bergagna rappelle l'aigle ancestral, dans la partie IV de *Nedjma* de Kateb Yacine.

Malheureusement, cette quiétude est de nouveau perturbée par l'arrivée de Samira et de Hamid dans La Kahéna. Après un bref retour au récit initial (Hamid et la narratrice) dans la strate II.9, Ali Khan revient à la strate II.10 où il épie chaque soir de sa voiture les deux amants à la manière du nègre de Kateb Yacine qui observait au Nadhor Nedjma et Rachid. Ne comprenant pas comment Hamid a pu pardonner à la femme qui les a trahis, Ali est souvent pris par des envies de crime qui soulagerait « l'abomination qui le hantait et l'empêchait de vivre » (p. 136).

A partir de ce moment, Ali Khan disparaît pour un long moment et ne refait surface qu'à la troisième nuit, à la strate III.1. En récupérant Hamid à l'aéroport, Ali avoue l'avoir surpris avec Samira lors de son précédent séjour à Cyrtha que son ami espérait garder secret, et lui confie en même temps avoir pris une partie des notes de Louis Bergagna et de son père. Ce n'est qu'à la strate III.5 que l'on revient à la confrontation des deux amis à propos du retour de Hamid avec Samira dans La Kahéna. Ali est en colère contre son ami qui a pardonné à celle qui les a trahis. Derrière ses reproches, Ali semble un peu jaloux de la relation qu'entretiennent les deux amants. Contrairement à Ali, Hamid, lui, ne parvient pas à la haïr même s'il ne comprend pas pourquoi elle l'a abandonné seul dans La Kahéna. Il annonce à Hamid que le départ de son amante est forcément lié à l'acte de naissance de la fille de Louis Bergagna qui la concernait particulièrement et qu'il avait pris le soin de cacher. Ali confie à Hamid, dans un brusque changement d'humeur, qu'il déteste depuis plusieurs années son père qui est à présent sur le point de mourir. Contrairement au père Kaïm, Ali pense que son père est un faible qui a préféré trahir ses idéaux pour vivre confortablement. Dans la strate III.10, Ali provoque son père qui a tenu à avoir un entretien avec Hamid Kaïm, et c'est à la fin de cette discussion qu'il remet à son ami les dernières pages du manuscrit de son père ainsi que les deux extraits de naissance des filles de Louis Bergagna.

### **Louis Bergagna<sup>141</sup>**

Louis Bergagna est un personnage très complexe parce qu'ambivalent. Il symbolise la présence coloniale à Cyrtha mais donne le nom de La Kahéna, symbole de résistance contre tout ennemi, à la maison censée représenter sa puissance et sa gloire et œuvre même, vers la fin de sa vie, aux côtés du FLN. Maire de la ville, il fait tout pour ignorer les indigènes qu'il relègue dans le « vieux Cyrtha », aux habitations mauresques vétustes et

---

<sup>141</sup> Nom à consonance maltaise rappelant les colons maltais dans les ports de l'Est algérien.

construit un côté moderne et occidental pour les Européens. Pourtant sa maison, qui fusionne deux styles architecturaux occidental et oriental, regorge de trésors qui attestent de la présence véritable de ces indigènes. Il aime une femme Arabe mais épouse une française. Sa fille Ourida, il ne la reconnaît pas aux yeux du monde, mais lui délivre un acte de naissance qu'il garde caché : « il ne pouvait pas ne pas la reconnaître, et il ne pouvait pas la reconnaître », dit Hamid à son sujet (p. 114).

Ce personnage haut en couleurs occupe le devant de la scène tout au long du premier plateau, où le narrateur raconte la quête éperdue de richesse et de gloire qui l'a conduit en Guyane et en Amazonie brésilienne avant de rentrer à Cyrtha en compagnie des deux bagnards Charles et le Cyclope qui l'aideront à bâtir La Kahéna. Dans le deuxième plateau, précisément à la strate II.2, Hamid Kaïm prévient la narratrice qu'il abandonne lors de cette seconde nuit le périple de Louis Bergagna et de ses amis. Néanmoins, plusieurs strates font écho aux vingt séquences du premier plateau où est consigné le grand voyage du colon : II.1, II.7, II.8, II.13, II.14, III.2, III.6, III.7, III.10.

Ces neuf strates constituent la suite des aventures entreprises par Louis Bergagna dans les Tropiques. La strate II.1 relate son retour à Cyrtha et la construction de son « palais des Mille et une nuits » ainsi que son amour pour « l'Arabe » malgré son mariage avec Sophie. Le colon disparaît du récit lors des cinq strates suivantes et ne réapparaît qu'aux strates II.7 et II.8 qui constituent la suite logique et chronologique de la strate I.19 puisqu'on est passé directement à son arrivée à Cyrtha dans II.1. A partir de là le récit ne se consacre plus aux aventures de Louis Bergagna à proprement parler sauf pour y faire une brève allusion comme dans la strate II.13 où Hamid Kaïm dans un accès de délire parle avec Sophie puis avec le bâtisseur de La Kahéna. Ensuite c'est à travers la lecture des carnets par Hamid que le colon continue à exister dans le récit comme dans la strate II.14 où la narratrice évoque rapidement les tractations de Louis Bergagna avec les rebelles indigènes pendant la guerre de libération ou quand Hamid rapporte à son amante (la narratrice), dans la strate III.2, la grande fête organisée – le 30 octobre 1954 – en l'honneur du colon qui quitte ses fonctions de maire et où le Cyclope meurt en tombant de la terrasse. C'est dans la strate III.6 que la narratrice revient un peu plus longuement à l'histoire de Louis Bergagna. Elle raconte en dix pages le départ de Sophie pour la France et le mariage de sa fille en pleine guerre, l'engagement d'Ourida dans les rangs du FLN et l'assassinat de sa mère « l'Arabe », ainsi que la solitude du vieux colon après le départ de toute sa famille

et à qui il ne reste plus que le souvenir des aventures anciennes et les trésors accumulés. La séquence suivante III.7 évoque l'assassinat de Louis Bergagna, le matin du 4 février 1961. Et c'est dans la strate III.10 que Mahmoud, lors de son entrevue avec Hamid Kaïm, lève le mystère sur l'identité du meurtrier qui n'est autre que Charles Jeanville, son ami des bagnes et membre de l'OAS. Signalons que c'est grâce aux carnets entretenus par Louis Bergagna que les personnages de La K ont accès aux aventures de celui-ci. Précisons également que tout le récit de Louis Bergagna est rapporté à la troisième personne par la narratrice sauf la strate II.7 qui constitue un véritable extrait des carnets retrouvés dans l'Aigle-harpie dans lesquels le colon raconte une partie de son voyage à la première personne du singulier.

### **Hamid Kaïm-père<sup>142</sup>**

Le père de Hamid Kaïm existe dans le texte à travers son manuscrit rédigé au lendemain du coup d'Etat de 1965. Il y consigne les événements majeurs qui ont marqué son existence depuis son enfance tout en racontant conjointement une journée de pêche en compagnie de son fils et d'Ali Khan. Ce journal entre en scène précisément à la strate II.5 quand Ali, en restaurant La Kahéna, le découvre avec les notes de Louis Bergagna cachés dans l'aigle empaillé. C'est la lecture simultanée des deux manuscrits qui sauve à la fois Ali et Hamid du délire et de l'aliénation. Mais ce n'est qu'à la strate II.14 que des fragments du journal paternel sont retranscrits tels qu'ils sont dans le texte, séparés à chaque fois du récit initial par un grand trait. La narration y est menée par un « je » et y est aussi bouleversée que le reste du récit, car non-linéaire et non-chronologique comme l'affirme la narratrice : « Les pages semblaient à Hamid Kaïm écrites à la diable, sans souci de lecteur. (...) mais alors qu'il avançait dans le manuscrit, l'aspect mouvant de l'écriture de son père, le mélange des temps et des lieux, ne lui parut plus aussi complexe » (p. 156).

En effet, Hamid Kaïm-père passe souvent de l'époque contemporaine où il écrivait ses notes, représentée par une journée de pêche avec son fils et Ali Khan, à son enfance et

---

<sup>142</sup> Notons que le père et le fils portent le même prénom et que leurs parcours de vie sont similaires : « 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'avérerait délicate » (p.155).

vice versa. A partir de la séquence II.14, la narration fait des allers-retours entre le récit mené par l'amante de Hamid Kaïm et les notes du père. C'est cette même strate, la plus longue du texte avec 16 pages, qui contient quatre grands fragments du manuscrit, où le père raconte une journée au bord de la mer en compagnie de Hamid et son ami tout en se remémorant son enfance auprès de ses sœurs et son amour incestueux pour Attika promise à Cheikh Smaïn.

La strate suivante II.15 rapporte trois fragments où le père replonge, tout en décrivant sa journée de pêche, dans les drames qui ont rythmé son enfance, la misère, la mère effacée, le père tourmenté à son retour de la première guerre mondiale, son amour pour sa sœur et la détresse de celle-ci à son mariage avec Smaïn qui la maltraite et enfin son grand départ pour Cyrtha où il poursuit ses études.

La strate II.16 commence directement par l'un des fragments du père où il affiche, étant toujours en mer avec les enfants, son désespoir concernant la situation politique du pays. Ensuite il passe directement, dans le même fragment, sans ponctuation, à son enfance et au chagrin d'Attika. Après une brève interruption de la narratrice, racontant l'état d'âme de Hamid Kaïm après avoir lu les impressions du père, le deuxième fragment est comme le premier, un va-et-vient dans ses souvenirs entre enfance, adolescence et âge adulte.

La strate II.17 contient, au début, un extrait où Hamid Kaïm-père tient une discussion sérieuse avec Mahmoud, le père d'Ali Khan. La deuxième partie de la même séquence tourne toujours autour de la vie du père mais relatée cette fois-ci par la narratrice à la troisième personne du singulier, événements qu'elle a appris elle-même de Hamid Kaïm-fils.

Le récit du père va disparaître à partir de cet endroit du texte, si ce n'est les quelques allusions à ce journal intime ou à la vie du père surtout dans la strate III.10<sup>143</sup>, pour resurgir dans la dernière strate III.11 et clore le récit global, le roman en l'occurrence.

Pour clore rapidement ce chapitre, qui nous a permis de rendre compte du système d'échos régissant les différentes multiplicités textuelles, nous pouvons dire que la

---

<sup>143</sup> En effet, Ali Khan a caché une partie des notes du père et de Louis Bergagna et ce n'est qu'à la fin que Hamid Kaïm les récupère. C'est de la bouche de Mahmoud donc qu'il apprend que son père, opposant au coup d'Etat, a été enlevé par la police secrète, le 30 juin 1965, et qu'il est probablement mort. Il découvre au même moment l'assassinat de la tante Roundja par l'armée française après le massacre du 8 mai 1945 et le suicide de la grand-mère prise de démence.

problématique de la quête de soi se déploie à la manière d'un rhizome. Et c'est donc l'analyse de ce rhizome dans le processus narratif qui fera l'objet du chapitre suivant.

## CHAPITRE II : Le rhizome de la quête de soi dans le processus narratif

### 1. La quête de soi ou l'identité en devenir

#### 1.1 Aliénation, dépersonnalisation et perte de soi

Hocine, personnage et narrateur principal du CDU, est un jeune étudiant qui vit à Cyrtha, une ville où règne, selon lui, le mal et le désespoir. « Des cheveux blonds, des yeux noisette, un visage avenant » (p.15), on ne saura pas plus sur son portrait physique. Mais on dirait que le narrateur porte bien son nom : « moi, Hocine le bien nommé », dit-il (p.49). Car Hocine est le diminutif de « Hassan », prénom d'origine arabe qui signifie « bon » et « beau ».

Le héros dresse, en vingt-quatre heures, son parcours déambulatoire à travers Cyrtha, un 29 juin 1996, soit quatre ans après l'assassinat du président Boudiaf. En ce temps là, le terrorisme ayant entraîné le pays dans une fureur meurtrière, Hocine comme ses concitoyens sont en butte à une perte de soi. Le titre du roman, *Le chien d'Ulysse*, est en effet une métaphore, un appel au recouvrement de soi étant donné qu'Argos, le chien du mythique Ulysse, est le seul à avoir reconnu son maître sous son déguisement à son retour à Ithaque.

Mais la référence à cet épisode mythique n'est pas fortuite aussi, parce qu'Ulysse est le symbole du mythe du retour qui est associé à des valeurs immuables comme la fidélité au passé, ainsi que la responsabilité et le devoir de mémoire, comme le soulignent F. Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant : « Ulysse est le héros de la mémoire, de la fidélité aux siens, à son passé, à lui-même »<sup>144</sup>.

S'inscrivant dans le même sillage, le roman de Salim Bachi se donne la tâche et le devoir de retrouver une certaine conception de l'identité individuelle et nationale, puisque « l'Odyssée est l'archétype du poème de la patrie et Ithaque le paradis perdu de l'exilé »<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> FRONTISI-DUCROUX, Françoise & VERNANT, Jean Pierre. *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 49.

<sup>145</sup> MONTANDON, Alain. « Ithaque au fil du temps », In *Le rivage des mythes, une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe*, sous la direction de Bertrand Westphal, Limoges, PULim, coll. « Espaces Humains », 2001, pp. 17-36.

Comme Ulysse, Hocine souffre de nostalgie, du mal du pays. La mélancolie du retour, le héros du CDU l'éprouve même s'il n'a jamais quitté sa terre natale. Il rêve ainsi avec tristesse d'une Cyrtha apaisée et sereine, libérée du joug de la violence et de la répression : « Pour peu, j'imaginai la disparition de la guerre qui nous emplissait de sa violence, la fin du terrorisme, le retour à la paix civile, la démocratisation, la libération des femmes que j'aimais » (p. 144).

Exilé dans son propre pays, Hocine semble déterminé à rejoindre son Ithaque même si le voyage s'avère périlleux et interminable, lent et long :

**L**e voyage traînait, **s**e détendait, **l**anguissait comme une **l**uxurieuse. Et **C**yrtha me **s**emblait **l**ointaine, à **l'**image d'un **s**onge dont **l**a tonalité particulière **s**e serait perdue, effacée par **l**e temps, emportée par la brise (...) **U**lysse dans **s**ur **l**es flots. **S**on vaisseau brise **l'**écume. **S**oufflent **l**es vents contraires, **a**lizés, ouragans. **I**l n'en continuera pas moins **s**on chemin. (p. 238).

Ainsi, La reconquête du chez-soi est tellement compliquée et dangereuse que le héros la compare au début du passage à une luxurieuse qui souffre, se morfond, et s'ennuie à force d'attendre. Aussi, remarquons vers la fin de l'extrait l'allitération sifflante (7 occurrences du son « s ») ainsi que l'allitération en « l » (7 occurrences de la consonne liquide), qui évoquent tantôt l'écoulement de l'eau tantôt le sifflement du vent et qui suggèrent, outre la musicalité et la poéticité qu'elles produisent dans l'énoncé, la monotonie et la mélancolie d'une longue attente. Hocine sait donc que le recouvrement de son être nécessite d'abord et avant tout le retour à la patrie, une patrie qui lui semble injoignable et perdue, voire même « engloutie » (p. 89), parce que méconnaissable et métamorphosée par des gens assoiffés de sang et de fureur d'où le pleen et la tristesse rêveuse exprimés dans ce court paragraphe.

Mais, comme le montre la fin du passage, le héros, loin de toute résignation, est obstiné dans la recherche de sa patrie même si le voyage commence à s'éterniser, et c'est précisément dans ce sens qu'on peut qualifier l'écriture de Salim Bachi de vitaliste au sens nietzschéen du terme.

Les passages sus-cités sont tous deux représentatifs du désir du retour au pays natal qu'exprime le mythe d'Ulysse. C'est en effet dans ce besoin de rejoindre sa patrie que les quêtes des deux héros se rejoignent même si les causes du départ sont différentes ; Ulysse

est voué à l'errance suite à la colère des Dieux après le saccage de la ville de Troie dont il fut l'instigateur et Hocine est poussé par le sentiment de terreur générée par ses concitoyens pris dans une frénésie sanguinaire et son voyage est placé sous le signe de la « recherche de la quiétude en pleine tourmente » (p. 15).

Intégrisme, terrorisme, corruption, perte des valeurs, lutte antiterroriste... sont autant d'éléments susceptibles de provoquer en lui suspicion, sidération et terreur qui lui font perdre son équilibre mental et par conséquent son identité. Il devient alors aliéné, un mot dont l'étymologie latine *alienus* signifie devenir autre, ou étranger. Hocine est en fait emblématique de « l'intranquillité »<sup>146</sup>, mot qui signifie, selon Pessoa, rester indéfiniment étranger dans son propre pays.

Le monde de Hocine semble irréel, instable, confondant réalité et image de la réalité, rêve et rêverie d'où le lexique onirique récurrent. Mais, les frontières y sont tellement brouillées, indécises que le récit paraît fantastique, car le mystère est omniprésent dans ce cadre réaliste de la décennie noire, plaçant par conséquent, le texte aux confins de l'étrange, de l'effrayant et du merveilleux à la fois. Le voyage de Hocine est ponctué d'événements qu'il ne parvient pas à expliquer. Parfois le rêve et le réel se contaminent à tel point qu'ils se confondent, et quelques fois le rêve paraît plus vrai, plus consistant que le monde réel, il déclare après un rêve : « le monde me parut pâle, inconsistant, en comparaison avec le rêve. La force insidieuse du songe se manifestait à nouveau, ici, en cette obscure forêt (...) » (p. 122). C'est la raison pour laquelle il se demande s'il n'est pas victime de la drogue : « le temps alcoolique me jouait des tours. Ou le shit. Je ne sais plus » (p. 203). Et pour lui, perdre le fil capable de séparer le vrai du faux le plongera dans une folie irréversible, dans le sens où le salut dépend de cette capacité à distinguer les deux mondes. C'est ce qu'il constate en tout cas à son réveil [après un songe] : « nos vies perdaient souvent le fil, le fin tracé qui, en séparant deux mondes, le vrai du faux, maintenait une stabilité, menacées certes – nous en étions la preuve vivante –, mais à l'assise salutaire. » (p. 123)

Toutefois, outre l'addiction à la drogue, « l'imagination foisonnante qui peut perturber l'esprit d'un jeune homme » (p. 145) et « une légère propension à la paranoïa »

---

<sup>146</sup> Constanze Mack fait appel à ce concept de « l'intranquillité » de Pessoa pour analyser les personnages d'Assia Djebar, In MACK, Constanze. « A la rencontre de l'Autre : l'écriture de l'altérité dans *Les nuits de Strasbourg* d'Assia Djebar », Université Lumière-Lyon 2, Mémoire de master 2, année universitaire 2005-2006, p. 92.

(p. 158), c'est surtout l'irrationalité de la tragédie fratricide qui provoque cette constante hésitation entre l'imaginaire et le réel. Pour le narrateur, le monde est tellement pétri de cruauté et de férocité qu'il perd toute intelligibilité et toute vraisemblance. A ce propos nous citons l'exemple des carnets de Hamid Kaïm, où le lecteur ne sait pas vraiment si ce que raconte le journaliste est véritablement un interrogatoire après son arrestation, ou un cauchemar, ou encore un récit qui atteste tout simplement de sa folie. Mais on comprend à la fin que ces passages expriment une réalité difficile et effroyable, vécue comme une illusion, un délire quasi indicible, car inacceptable et inadmissible. D'où cette perméabilité permanente entre le réel et le rêve.

Autrement dit, c'est l'inhumanité et la bestialité répandues dans Cyrtha qui provoquent ce sentiment d'incompréhension, à tel point que la réalité elle-même se transforme en pur cauchemar. Sous l'emprise de la violence, Cyrtha est ainsi assimilée à Thèbes dévastée par la peste. Un passage d'*Œdipe roi* de Sophocle<sup>147</sup>, signalant en même temps la filiation littéraire du CDU – on dira intertextuelle dans le langage de Bakhtine – est cité par Hocine :

Tu le vois comme nous, Thèbes, prise dans la houle, n'est plus en état de tenir la tête au-dessus du flot meurtrier. La mort la frappe dans ses troupeaux de bœufs, dans ses femmes qui n'enfantent plus la vie. Une déesse porte-torche, déesse affreuse entre toutes, la peste, s'est abattue sur nous, fouaillant notre ville et vidant peu à peu la maison de Cadmos, pendant que le noir enfer va s'enrichissant de nos plaintes, de nos sanglots. (p. 115).

Paralysée par l'intégrisme, Cyrtha est semblable, selon le protagoniste, à Thèbes ravagée par la peste. Par cette comparaison, l'auteur dénonce toute l'animosité et toute la cruauté de la guerre civile et la personnification contenue dans ce passage renforce l'idée selon laquelle Cyrtha, comme Thèbes, sont des cités au destin funeste, des villes de chaos et de mort.

Ainsi, les pérégrinations nocturnes de Hocine sont un voyage au cœur de l'enfer au point d'avoir l'impression de vivre « une nuit irréelle » (p. 155) et se sentir incapable de se départir de ses rêves-cauchemars. C'est d'ailleurs pendant un interrogatoire violent dans les locaux de la police, après l'exécution du fou, qu'il note : « Cyrtha commençait à

---

<sup>147</sup> *Œdipe roi*, in SOPHOCLE. *Tragédies complètes*, préface de Pierre VIDAL-NAQUET, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio classique », 1973, p. 186. Le passage est tronqué d'une phrase et des majuscules à « Peste » et à « Enfer ».

m'absorber (...) le rêve menaçait de m'emprisonner. Impossible de m'en défaire. Impossible de briser les miroirs. » (p. 154)

L'ampleur du chaos à Cyrtha conséquence de la diabolisation du monde, est à l'origine de l'incompréhension et du désarroi total de Hocine qui s'abandonne à la rêverie laquelle provoque chez lui perte, instabilité et déséquilibre.

Toutefois le recours à l'imagination se dote d'une fonction salvatrice. Car, quand bien même la guerre fratricide est un poids beaucoup trop lourd<sup>148</sup> pour Hocine, celle-ci stimule son imagination et féconde ses rêveries en dépit du trouble et du désespoir qu'un conflit d'une telle ampleur peut susciter chez un individu isolé et dans toute une société. C'est donc pour rendre supportable la réalité paralysante du quotidien, une réalité d'hécatombes et de massacres, que le protagoniste s'adonne ainsi à l'imagination et au rêve.

Et parmi les événements que Hocine essaye désespérément de surmonter, se trouve l'épisode qui constitue le leitmotiv du texte, l'assassinat du président Boudiaf qui représente l'une des raisons du départ du narrateur. La réitération de ce fait historique exprime le traumatisme qu'il a causé chez les personnages. Tandis que tous les espoirs reposaient sur cet homme intègre, vu comme le sauveur : « patriarche et Jugurtha vieilli (...) il redonnait espoir à un pays rongé par les scandales, à la dérive, et corrompu » (p. 241), dit Hocine, son élimination a mis un terme à toute foi en l'avenir, Hamid confie à ses amis : « le jour de la mort de Boudiaf, le 29 juin 1992, je sus qu'il n'y aurait plus rien à attendre de ce pays affolé. » (p. 138)

Et c'est avec tristesse et abattement que Hocine se remémore le jour de l'assassinat du président algérien, après une journée tumultueuse :

Je me souviens d'un jour semblable à celui-là. 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. Mon dos contre les murs sales de Cyrtha, je colimaçonne. Pas d'ailes pour m'en

---

<sup>148</sup> Un peu à la façon de l'alcoolique de Deleuze, défini dans l'abécédaire comme: « quelqu'un qui a vu quelque chose de trop fort, de trop puissant pour lui ». In L'Abécédaire de Gilles Deleuze, 3 cassettes VHS, Paris, éditions Montparnasse, 1997 (450 minutes : série d'entretiens avec Claire Parnet, réalisation Pierre-André Boutang, Arte 1995).

extraire. Elles ont été rognées par le destin, qui nous conçus souffrants. (...) Sur ma joue perlaient des gouttes de sang. Tout finissait mal à Cyrtha. C'était écrit. (pp. 239-240)

La mort de Boudiaf représente ainsi le point de non retour, la fracture irréparable, la perte définitive de tout un pays, frappé de malédiction, pris depuis l'aube des temps dans le cycle du mal et de la haine. L'impact de ce meurtre au plus haut sommet de l'Etat est tellement fort que le héros perd tout ce qu'il a de plus cher : sa jeunesse, ses illusions, son espoir, en définitive son être, son moi. L'absence d'ailes et l'incapacité à voler pour échapper au malheur impliquent l'effondrement de tout espoir d'échapper un jour à la tragédie qui sévit à Cyrtha. Quant à la référence à la fois au crabe, au tâtonnement et à cette façon de raser les murs, elle exprime l'hésitation, la peur et l'effroi qui s'établiront désormais dans la ville.

La date de cet assassinat marque ainsi le début d'une sanglante guerre civile, où la violence devient une banalité et donne à voir une situation paradoxale où les méthodes de torture au commissariat rejoignent en férocité celles des terroristes<sup>149</sup>. Hocine déclare avec beaucoup d'amertume après avoir écouté l'histoire de Seyf :

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. (p.198-199)

D'ailleurs le risque de se faire tuer par l'un ou par l'autre parti est le même. Hocine regrette en effet de ne plus pouvoir se promener au bord de la mer le soir à cause de la menace terroriste :

Depuis cinq ans, nous n'avons pu remettre les pieds sur une plage, le soir, loin de la citadelle. De peur de nous faire étripier par des terroristes. Combien d'inconscients ont-ils ainsi disparu ? Combien ont-ils servi de chair fraîche parce qu'ils avaient cherché à communier avec l'infini ? (p. 202)

Quant à la police, elle a imposé un couvre-feu durant lequel elle tire sur tout ce qui lui semble suspect, comme le fou abattu pour avoir crié « Ithaque » alors que le policier a cru entendre « à l'attaque ». Hocine note que : « Depuis le début des événements, on ne s'attardait guère la nuit à Cyrtha. Combien ont été assassinés par mégarde ? Comme ce fou. » (p. 238). Un parallèle est établi ici, non sans ironie, entre la décennie noire et la

---

<sup>149</sup> Tout le plateau V témoigne de ces méthodes monstrueuses de torture pratiquées notamment par Seyf.

guerre de libération nationale. Car l'expression « le début des événements » rappelle le vocabulaire utilisé lors de la guerre d'indépendance où, refusant de reconnaître qu'il s'agit bel et bien d'une guerre, les autorités françaises désignent les attentats perpétrés aux quatre coins du pays d'« événements d'Algérie » ou d'« actes terroristes ». Il en va de même pour la décennie noire qu'on a refusé – et qu'on refuse encore – d'admettre comme une véritable guerre civile où des milliers d'innocents ont perdu la vie. C'est ainsi que la peur règnera en maître absolu à Cyrtha. Terrifié, le héros avoue :

Restait en moi, tapie dans les ténèbres, la peur. Voir ma sœur baignant dans son sang. Un frère décapité. Etre enseveli par sa lâcheté. Je ne me faisais guère d'illusions sur mon courage (...) (p. 104)

C'est ce qui fait que toute personne s'aventurant à sortir en fin de journée, même « armée de témérité », « lorsqu'elle parvient à rejoindre la sortie, elle marque un temps d'arrêt, rassemblant ses forces (...) » (p. 149). Continuer à avancer dans ces ruelles effroyables est vécu comme un véritable combat : « et de se battre pour un pas. Et de se battre pour un souffle. Comme des chats », dit le narrateur (p. 150). De la dernière expression (comme des chats) résonne une légère pointe d'humour pour désamorcer la douleur d'une pensée et d'une réalité pénibles.

Aussi Hocine est confronté à toutes sortes de situations curieuses et bizarres comme son renvoi de l'hôtel Hashhash par son patron qui le licencie à cause de son "mauvais œil" lequel croit-il, lui a fait perdre un milliard de dinars.

Cependant l'absurdité d'un événement tel que l'assassinat du fou résume à lui seul l'intensité de la sidération de Hocine : « Quand je raconterai cette histoire à Mourad, il n'en reviendra pas. D'ailleurs personne ne croira que quelqu'un puisse se faire abattre pour avoir lu Homère » (p. 155).

Toute cette férocité dans une ville qui ne distingue plus le bien du mal<sup>150</sup>, le vrai du faux, la réalité de l'hallucination, suscite par conséquent une rupture très douloureuse avec le monde extérieur qui est pourtant bien réel, mais que Hocine perçoit désormais comme

---

<sup>150</sup> « *Le mal se transfigure pour épouser la justice* », disait la narratrice de *La Kahéna* (p. 280).

familièrement étrange, *Unheimliche*<sup>151</sup>, dirait Freud. D'où sa profonde angoisse et son sentiment d'étrange étrangeté, d'exilé dans son propre pays.

### **Dépersonnalisation de Hocine**

Le concept d'*Unheimliche* ou d'*inquiétante étrangeté* est développé par Freud et repris plus tard par Julia Kristeva. Nous retenons ici ce concept sans prendre en considération la dimension psychanalytique, en l'occurrence l'inconscient. Car l'*Unheimliche* est lié, selon Freud, à un affect ou à une émotion refoulée comme les pulsions maléfiques, l'angoisse de castration, et la crainte de la mort ou du sexe féminin. Il va de même chez Kristeva qui reprend le concept, en élargissant l'*inquiétante étrangeté* à d'autres cas et d'autres circonstances, et qui garde néanmoins, l'inconscient comme une donnée centrale et primordiale.

Dans notre corpus, il n'est pas question du « retour du refoulé » ou de cause névrotique, il s'agit plutôt d'un contexte socio-historique insupportable et aliénant capable d'engendrer l'*inquiétante étrangeté*. Hocine n'est pas confronté, suivant Kristeva, à son propre inconscient et à sa propre étrangeté chez l'Autre, d'autant plus que cet Autre n'est pas tout à fait un étranger, il est même un frère puisqu'il vit dans le même pays et partage la même culture et la même langue que le protagoniste. Nous suivons donc, dans notre analyse, le chemin inverse de celui de Freud et Kristeva, puisque nous estimons, avec G. Deleuze que c'est « le dehors » qui est source d'angoisse et de fêlure.

Précisons que même si l'*Unheimliche* est associé à l'angoisse, il ne s'y confond pourtant pas, comme l'explique Kristeva :

Elle (l'*Inquiétante étrangeté*) est d'abord choc, insolite, étonnement ; et même si l'angoisse la rejoint, l'*Inquiétante étrangeté* préserve cette part de malaise qui conduit le moi, au-delà de l'angoisse, à la dépersonnalisation. « Sentiment d'étrangeté et dépersonnalisation font partie de la même catégorie », note Freud, et beaucoup d'analystes insistent sur la

---

<sup>151</sup> Un mot allemand qu'on traduit par « l'inquiétante étrangeté », il correspond à une situation qui suscite une angoisse et à un secret divulgué qui est sorti de l'ombre alors qu'il devait rester caché ou confidentiel. Il est « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps », Freud veut dire par là tout ce qui est refoulé et qui refait surface pour une raison ou pour une autre. In Freud, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté » (*Das Unheimliche*), In *Essai de psychanalyse appliquée*, Paris, Éditions Gallimard, 1919, Collection « Idées », nrf, n° 263. (pp. 163 à 210). Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et E. Marty, 1933. p. 7.

fréquence de l'affect d'Unheimliche dans les phobies, surtout lorsque les contours du moi sont excédés par le heurt avec quelque chose de « trop bon » ou de « trop mauvais ». <sup>152</sup>

C'est pourquoi nous tenons à assimiler la terreur de Hocine à l'*Inquiétante étrangeté*, parce qu'il y a bien eu *dépersonnalisation* et *déstructuration* du moi après les tragiques événements.

On dira donc que cette perte quasi ontologique de ce héros s'exprime surtout lorsqu'il est sujet au dédoublement<sup>153</sup>, au délire et à l'hallucination, mais aussi quand son esprit est frappé de confusion au point de ne plus distinguer le réel de l'imaginaire : « telle une maladie, la confusion régnait et se propageait dans le monde. A présent, elle s'attaquait aux fondations. Plus tard, elle rongerait les apparences. » (p. 255).

Or Kristeva nous apprend justement que « l'Inquiétante étrangeté se produit lorsque s'effacent les limites entre imagination et réalité »<sup>154</sup>. Ajoutons que cette remarque renforce, selon Kristeva toujours : « la conception de l'*Unheimliche* comme écroulement des défenses conscientes, à partir des conflits qu'éprouve le moi vis-à-vis d'un autre – l'étrange – avec lequel il maintient un lien conflictuel, (...) »<sup>155</sup>

L'exemple le plus saisissant concernant la désintégration de la personnalité de Hocine, c'est le moment où il se demande dans la confusion la plus totale, si l'exécution du fou à la recherche de son Ithaque est bien réelle ou pas : « je me demandais si je n'avais pas rêvé l'exécution du fou » (p. 157). Et pour apporter une réponse à son interrogation, deux hypothèses s'opposent dans son esprit : « la première, l'invention pure et simple, au mieux le cauchemar, au pire le délire. La seconde, la vérité stricte, parfaite, méditée, et accomplie, dont nous étions les rouages infimes, les particules libérées par un champ magnétique, une fission atomique. » (p. 157). En somme une désintégration du moi.

Parfois, le rêve s'impose de lui-même à Hocine qui n'a d'autre choix que de se soumettre à son processus<sup>156</sup>, et il est vrai que les lieux ou même les objets<sup>157</sup> exercent très

---

<sup>152</sup> KRISTEVA, Julia. *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1988, pp. 277-278.

<sup>153</sup> Hocine est sujet au dédoublement, il se confond parfois avec Mourad (on ne sait d'ailleurs pas lequel des deux est le véritable narrateur du CDU) et parfois avec Hamid Kaïm. Dans La K, le dédoublement est plus prégnant entre Hamid Kaïm le père et le fils qui portent tous les deux, en plus du patronyme, le même prénom.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>155</sup> *Ibidem.*

<sup>156</sup> Nous répétons ici l'exemple donné un peu plus haut, quand Hocine est au commissariat, subissant un interrogatoire musclé après l'exécution du fou, il constate : «Cyrtha commençait à m'absorber. (...) le rêve menaçait de m'emprisonner. Impossible de m'en défaire. Impossible de briser les miroirs.» (p.154).

souvent un pouvoir sur les personnages qui ne font, eux, que subir les forces de la nature. Le rapport de Hocine à Cyrtha<sup>158</sup> qui brouille le réel et l'imaginaire en est un exemple fort. Cette ville, fruit de son imagination qu'il avoue avoir inventé pour se sauver, a une emprise réelle sur lui : « je fus happé par Cyrtha » (p. 68), dit-il en montant les escaliers conduisant à l'appartement des Khan, ou encore dans un autre passage, « elle [Cyrtha] envahit de toute la force de ses ruelles, de son fleuve de pierre, de ses cataractes d'immondices, de nuit, [ma] cervelle étroite » (p. 13). Par moment, le lieu s'empare de lui et l'entraîne progressivement dans une totale confusion, tant l'impact qu'il exerce sur lui est impressionnant. Hocine constate : « Cyrtha, elle, cherchait à maintenir la confusion agissante comme le soleil au milieu du désert. Je désirais de toutes mes forces échapper à la ville dont par moment, je devenais l'amant obscur, au consentement différé. » (p. 123)

De plus, Cyrtha est anthropomorphisée tout au long du texte renforçant son action qui l'élève au statut de personnage. Effectivement, le narrateur la considère, tantôt comme une personne avec qui il discute et dialogue « les rues de Cyrtha me parlaient dans le noir » (p. 218), tantôt comme une femme ou une amante : « Cyrtha m'épouserait, j'en étais certain (...) De nos noces naîtrait la mort. » (p. 171). L'oxymore amour/mort contenu dans cette phrase exprime bien le rapport déchirant de Hocine avec sa ville dont il est amoureux et qu'il ne cesse de rechercher et de désirer au delà de la tragédie, mais qui ne lui offre en retour qu'angoisse et spectacle de la mort. Aussi, Cyrtha est assimilée quelques fois à un animal monstrueux dont « les tentacules menacent le voyageur » (p. 88), et dont les « entrailles accoucheraient bientôt d'un hybride : un monstre recomposé, immortel » (p. 165). C'est ainsi donc que Cyrtha est perçue pendant toute cette période de violence meurtrière et de terreur.

A noter aussi que Hocine exprime, dès le début du texte, un sentiment de frustration et de repli sur soi quand il se livre, dans la promiscuité, à l'onanisme en regardant des films pornographiques ou quand il fait appel au fantasme pour assouvir ses pulsions sexuelles. Cette attitude "perverse" et malsaine est le produit de la névrose découlant de *l'inquiétante étrangeté* qu'inspire Cyrtha. Ce comportement reflète d'une part, le poids de l'interdit instauré par les fondamentalistes en ce qui concerne la femme et la sexualité et d'autre

---

<sup>157</sup> « Les longues feuilles, ces flammes vertes, nous brûlaient les yeux dans la confusion du soleil ardent et de l'ombre fragile, dessinant sur le visage de mes amis, et le mien sans doute, un tamis tout d'obliques (...) » (p. 65).

<sup>158</sup> Nous reviendrons au cours de notre travail sur l'analyse de l'espace et de Cyrtha.

part, le degré de détresse et d'affliction du protagoniste qui cause chez lui un déséquilibre, une pathologie psychologique.

Ainsi, l'aliénation de Hocine atteint son paroxysme, quand il perd son identité nominale. A la question « comment Dieu t'a-t-il nommé ? » (p. 150), Hocine répond : « personne ». Tout comme le voyageur mythique, il devient « personne », parce que son identité propre s'érode et s'effrite, lui échappe. En fait, c'est sur un ton ironique que l'auteur réactualise et réadapte l'allégorie du Cyclope, en montrant le processus de dépossession identitaire pendant la période mortifère des années 90. Alors qu'Ulysse use de cette ruse pour échapper à Polyphème et à la colère des Dieux, Hocine, lui, en répondant ainsi au temps aveugle, met en exergue la désagrégation ainsi que la dislocation ontologique.

Devant le sentiment d'*inquiétante étrangeté*, Hocine est sujet à un conflit interne, un morcellement du moi, voire une fêlure<sup>159</sup>. Mais contrairement aux personnages de Zola, Hocine ne présente pas de « crevasse de la pensée », ni de « fêlure héréditaire », il est seulement victime d'un « pays de la déliquescence » (p. 222), « et d'une société qui ne génère rien, mais qui dégénère » (p. 112). Hocine exprime bien des cassures, des trous par lesquels son moi s'échappe, mais sa démence n'a rien à voir avec ce que Deleuze considère chez Zola comme « l'instinct de mort », une puissance destructrice. Bien au contraire, la pulsion de vie chez Hocine est beaucoup plus puissante que celle de la mort et ses errances et sa recherche le prouvent bien.

D'ailleurs, cette fêlure identitaire due à une profonde angoisse lui ouvre le chemin de la rêverie et de l'imagination qui le transportent, le déterritorialisent, en lui offrant des lignes de fuite sans lesquelles il serait vraiment fou. C'est dans ce sens que l'errance et la déterritorialisation qui incluent à la fois le déplacement physique et psychologique, apparaissent comme le seul salut à cette identité en déperdition.

---

<sup>159</sup> Nous renvoyons au chapitre III « Zola et la fêlure » de DELEUZE, Gilles in *Logique du sens*, op. cit.

## 1. 2 La déterritorialisation ou le désir de l'accomplissement de soi

Devant les forces inhibitrices d'une Histoire violente provoquant un morcellement identitaire, Hocine entreprend un voyage tant intérieur que géographique à travers Cyrtha. Mais il s'agit d'abord pour lui de « trouver son chemin dans les méandres de son esprit comme le fou » (p. 238).

En outre, il est loin du personnage-type de l'exilé à la recherche de son pays. Il précise d'ailleurs que « ses connaissances en géographie ne dépassent pas Cyrtha » (p.66). C'est pourquoi son voyage est essentiellement intérieur. Néanmoins il s'inscrit dans le même esprit que l'Ulysse mythique dont Mircea Eliade dit :

Ulysse est pour moi le prototype de l'homme, non seulement moderne, mais encore de l'homme de l'avenir, parce que c'est le type du voyageur traqué. Son voyage était voyage vers le centre, vers Ithaque, c'est-à-dire vers soi-même<sup>160</sup>.

L'itinéraire de notre héros à travers sa conscience perturbée est à l'image des enchevêtrements des rues et ruelles de Cyrtha, car son esprit est happé à la fois par Cyrtha, par des rêves et hallucinations, par des épisodes historiques et souvent aussi par les récits et rêveries de ses amis et de souvenirs de ses lectures qui lui rappellent ce qu'il vit. Le mélange confus de toutes ces évocations risque de lui faire perdre le lien qui le rattache à sa réalité et au présent tant la contamination du réel par le rêve est importante. Mais ce type de voyage est nécessaire pour résister à la situation oppressante et opprimante, comme l'affirme Salim Bachi lui-même : « Le voyage, réel et imaginaire, est une solution de sortie de crise. Une position de repli »<sup>161</sup>. C'est une stratégie d'esquive de la douleur, de survie.

En recourant ainsi à l'errance, tant au niveau géographique à travers Cyrtha qu'au niveau intérieur à travers son esprit, Hocine s'inscrit dans la mobilité, il se déterritorialise de la situation terrifiante en inventant des lignes de fuite dans le rêve, l'hallucination, l'imagination,... son identité n'est pas immobile, immobilisée, paralysée, mais en perpétuel devenir – devenir non de mort mais de vie, de sur-vie. Car rappelons que se

---

<sup>160</sup> MIRCEA. Eliade. *L'Épreuve du labyrinthe*, Paris, Belfond, 1985, p. 113.

<sup>161</sup> Entretien avec Salim Bachi Disponible sur : <http://salimbachi.wordpress.com/2009/12/04/interview-de-salim-bachi-par-ilaria-vitali-pour-la-revue-universitaire-francofonia-n-55-2008-p-97-102/> consulté le 16/03/2015.

déterritorialiser « c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis »<sup>162</sup>.

Mais la déterritorialisation, qui est un processus à l'aide duquel on quitte le territoire, implique aussi l'atténuation voire la disparition de la terreur. Car, comme l'explique Bertrand Westphal<sup>163</sup>, qui invite à revenir sur l'étymologie du mot territoire proposée par Deleuze et Guattari : *terrere* ou *territare*, voulant dire « épouvanter », la terreur vient à l'origine du territoire et celle-ci s'efface à partir du moment où le territoire se déterritorialise<sup>164</sup>. C'est donc en se déterritorialisant constamment dans un espace (Cyrtha) lui-même mouvant que Hocine parvient à éviter l'éclatement de son moi, éclatement dû à la situation terrifiante de la ville.

L'errance géographique, le rêve, la mémoire, la femme et son corps, constituent par conséquent autant d'échappatoires, de lignes de fuite pour le protagoniste qui ne se reterritorialise jamais définitivement dans l'un de ces territoires, mais qui choisit plutôt un incessant mouvement de va-et-vient, de déterritorialisation-reterritorialisation d'où la dimension mobile et dynamique du texte.

Contre toute territorialité irréversible, Hocine s'interdit par exemple ainsi le refuge dans la religion. En effet, dans une société fortement islamisée, Hocine transgresse les principes fondamentaux de la loi coranique : il ne croit pas en Dieu, boit du vin, consomme de la drogue, n'observe plus le jeûne, entretient des rapports sexuels<sup>165</sup> avec toutes sortes de femmes même s'il est encore célibataire.

De même qu'il n'adhère à aucune forme de violence, il récuse tout engagement, qu'il soit du côté des terroristes, de la police ou des services secrets qui lui proposent pourtant des offres alléchantes. C'est parce qu'il a le sens du voyage et de l'aventure poussé à son extrême<sup>166</sup>, que le héros écoute avec trouble et méfiance Seyf, dont « les paroles sont étrangères à la vie » (p. 163), et se présente au rendez-vous du commandant

---

<sup>162</sup> DELEUZE, Gilles & GUATARI, Félix. *L'Anti-Édipe. Capitalisme et schizophrénie*, op. cit., p. 162.

<sup>163</sup> Cité par MECHERI, Lamia. « L'écriture de l'Histoire chez Salim Bachi », Université Paris 8, Vincenne-Saint-Denis, 2013, thèse de doctorat sous la direction de Pierre Bayard. p. 70.

<sup>164</sup> Cyrtha est, en effet, un espace extrêmement mouvant, polymorphe et en constante déterritorialisation – nous y reviendrons au cours de notre analyse au chapitre 1 Partie II. En tant qu'espace lisse, Cyrtha repousse donc et évacue la terreur. Ce qui est terrifiant, par contre, c'est la fixité et l'immobilité d'un territoire, territoire qui peut être une idée, un événement ou un ensemble d'événements comme ici.

<sup>165</sup> Nous avons vu, dans la structuration du CDU, l'importance de la femme et de son corps quant à la sérénité de Hocine.

<sup>166</sup> Il dit : « les milieux interlopes et les personnes qui les fréquentent m'intéressent. J'ai le goût du voyage poussé à son extrême : la recherche de la nouveauté au risque d'y perdre son âme » (p. 116).

Smard, dont il connaît à l'avance les propositions qu'il désapprouve. Tout comme le héros grec, Hocine est séduit par le chant des sirènes qui tentent de le charmer et de l'inciter à s'engager à son tour dans la spirale de la violence. Il ne se bouche pas les oreilles de cire et écoute les propositions de l'un et de l'autre mais refuse de céder aux chants de ces anti-Muses qui prêchent l'animosité et la corruption : « mon âme n'est pas à vendre », dit-il. En déclinant l'offre de l'agent de la sécurité militaire qui lui suggère de travailler comme indicateur, Hocine en « conçoit un sentiment de supériorité inégalée » (p. 235).

Par ailleurs sur le plan de la composition du texte, contrairement à l'Odyssée qui obéit à une forme prédéterminée, étant donné qu'on sait, dès le début, qu'Ulysse va arriver à Ithaque, le CDU pour sa part s'inscrit sous « le signe de la perte » (p. 255), puisque les aventures de Hocine n'obéissent à aucun ordre, à aucune clôture ou structure préétablie. C'est à l'image du chaos régnant à Cyrtha que toutes les catégories narratives sont bouleversées, plaçant le lecteur dans une expectative quasi-permanente, la curiosité et l'intérêt étant maintenus jusqu'au bout du roman où même la fin est ouverte à toutes les interprétations, car on ne sait pas si les balles sont fatales ou pas au héros.

Cependant cette ouverture finale, après un mouvement constant de déterritorialisation-reterritorialisation et un refus catégorique de toute territorialité, est aussi et surtout représentative d'une quête inachevée, sans cesse recommencée. Ainsi le narrateur (anonyme à la dernière strate du texte, car la narration bascule subitement à l'impersonnel) affirme : « sa cervelle (celle du chien) dessinait sur le sol une arabesque aux figures enchevêtrées, à la semblance des rues de Cyrtha, comme sa vie et son voyage, inachevés. » (p. 258)

Et la désignation de Hocine par « personne » à la fin du texte, exprime justement que ses pérégrinations sont loin d'être terminées :

Le temps aveugle l'enveloppa et lui parla. **Personne**, j'ai lu tous les livres, tous les livre bus comme un vin amer, et certains traitaient de la vie, de la mort, de quelques gares perdues dans le matin clair, sur les routes du monde, le monde vaste et solitaire de quelques voyageurs partis sans valise pour finir par se rendre et revenir, toujours seuls, vieillis et fatigués, guère plus vifs que l'arbre mort, l'eucalyptus renversé. (p. 258) - Nous soulignons.

Mais en même temps, contrairement au moment où il répond lui-même au « temps aveugle »<sup>167</sup> qu'il est « personne », cet épisode final ne traduit pas une aliénation identitaire. Tant s'en faut, Hocine implore au contraire ses proches en criant son nom :

« Hocine ! Parvint-il à hurler. C'est Hocine ! », « C'est moi ! Mon Dieu ! Moi ! » (p. 158).

Ce sont donc ses proches, qui n'ont pu le reconnaître, qui sont dans l'ignorance de certaines vérités que Hocine, lui, a déjà reçues. Or c'est dans ce sens que le voyage du protagoniste est initiatique car, confronté à de nouvelles expériences et épreuves, il passe de l'enfance à l'âge adulte et la maturation est telle qu'il est devenu méconnaissable aux yeux de ses proches. Il dit vers la fin de ses errances : « Je ne suis plus l'enfant que je prétendais être tout à l'heure. Je ne suis plus rien de ce que j'ai été ce matin. Une éternité a passé. Et plus peut-être. » (p. 218)

On en induit donc que l'inachèvement du voyage implique ici la reconstruction du moi aliéné grâce à une quête sans cesse renouvelée. L'accomplissement de l'être se réalise alors grâce à une identité en perpétuel devenir, en perpétuel désobjectivation sans jamais se sédentariser dans un territoire bien précis, car Hocine « s'ouvre à la multiplicité de ses individuations possibles (...) dont l'enjeu est de libérer le sujet des mystifications de l'histoire »<sup>168</sup>. Mystifications opérées au nom d'une interprétation fallacieuse de la religion et de la politique.

L'accomplissement identitaire se réalise ainsi dans ce renouvellement incessant de la quête sans jamais se reterritorialiser dans une forme identitaire précise et figée. Contrairement à l'Ulysse antique qui, en retournant à Ithaque, consacre le retour au Même et à la racine unique<sup>169</sup>, Hocine, et ce, même s'il revient chez lui, s'inscrit dans une mobilité perpétuelle et sans cesse renouvelée, étant donné que « sa vie et son voyage sont inachevés » (p. 258). Il rejette toute reterritorialisation définitive de l'identité qui serait une limitation de l'être, voire une résignation mortifère.

---

<sup>167</sup> Voir sa rencontre avec le temps aveugle page 150 : « A l'écart du monde, au coin d'une ruelle, je rencontrais le Temps. (...) Comment Dieu t'a-t-il nommé ? Personne, répondis-je. Personne. » (p.150)

<sup>168</sup> Voir le concept de désobjectivation dans SASSO, Robert & VILLANI, Arnaud. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, op. cit., p. 76.

<sup>169</sup> En effet, E. Lévinas affirme (avec quelque ironie...) que l'aventure du mythique Ulysse dans le monde « n'a été qu'un retour à son île natale – une complaisance dans le Même. » In LEVINAS, Emmanuel. *Humanisme de l'autre homme*. Paris, éd. Le livre de poche, coll. « Biblio », 1994, p. 43.

Dès lors, il parvient à déterritorialiser l'identité d'une conception monolithique, rigide et dogmatique qui l'enfermerait dans une homogénéité fantasmagorique. Il instaure ainsi une ligne de fuite révolutionnaire, en incitant à se dresser contre la sédentarité stérile et l'aliénation en s'enracinant dans un idéal autotélique. Avec ses multiples errances, l'identité de Hocine est ouverte, évolutive, refusant toute servitude, réduction ou soumission à une conception figée, immobile de l'Histoire. En perpétuel devenir, elle est, en bref, liberté.

Ce n'est donc pas seulement et simplement en se reterritorisant que le héros rétablit l'unification de son être morcelé, mais en transcendant une identité réduite vers une identité riche d'une multiplicité des possibles de liberté en devenir.

Autrement dit, épouvanté et terrifié par l'ampleur du désastre fratricide, Hocine trouve une échappatoire dans un mouvement de déterritorialisation-reterritorialisation constant. Or ce type de mouvement, hormis sa capacité à dissiper le sentiment d'effroi est aussi, et bien évidemment, un moyen de contester l'ordre établi et l'identité tronquée qu'il prône. Car l'expérience de déterritorialisation interpelle et renforce l'identité d'une part, et la libère d'un état aliénant d'autre part, en la faisant filer sur une ligne de liberté, la conduisant ainsi du despotisme de la racine unique vers un accomplissement plus ouvert et plus riche de l'être. C'est ainsi que Hocine fuit l'immobilisme identitaire qui s'efforce de reconstruire un passé plein et homogène en recourant exclusivement aux valeurs arabo-islamiques au moment où c'est la religion (ou plus précisément une religiosité indigente) qui détient le monopole de la représentation de l'identité nationale.

Dans ce sens, la quête du héros est représentative de la dénégation de toute forme de limitation de l'être et s'insurge contre l'idée de racine identitaire totalitaire. Il apparaît alors que Hocine de par sa recherche, soit attaché à l'expression d'une identité qui ne se réfère pas uniquement à l'appartenance séculaire à une seule culture, mais qui se développe grâce à des ramifications latérales et circulaires. Une identité similaire à « une arabesque aux figures enchevêtrées, à la semblances des rues de Cyrtha » (p. 258). En dernière instance, une identité rhizomatique, puisqu'elle n'implique pas un seul lieu d'origine, mais paraît au contraire a-centrée, dépouillée de toute suprématie de l'origine unique.

## 2. La quête de soi et le statut du narrateur

### 2.1 Le narrateur, un statut hétérogène

Outre le statut de personnage principal, Hocine est aussi le principal narrateur. C'est en tant que narrateur homodiégétique<sup>170</sup>, que Hocine raconte ses déambulations de vingt-quatre heures, à travers Cyrtha et à travers sa conscience à la recherche de son moi profond comme le narrateur de Proust ou Stephen Dedalus de l'*Ulysse* de Joyce. Le récit est ainsi pris en charge à la première personne du singulier.

Toutefois, même si Hocine est le narrateur principal, il n'est pas le seul agent de la trame romanesque. Sa parole est en constante interaction avec celle d'autres personnages. Cette hétérogénéité du discours qui s'exprime de plusieurs manières participe à la construction d'un texte polyphonique.

En effet, Hocine ne se contente pas de rapporter ses pensées, ses impressions et ses aventures ; il délègue souvent la narration de façon différente à d'autres personnages.

Narrateur omniscient<sup>171</sup>, il se projette dans la conscience de certains personnages, comme ce qu'il fait avec Mourad dont il raconte l'un des fantasmes avec Amel, la femme de son professeur :

De tête, Mourad en esquisse les contours, en dévoile les attraits. Son cœur s'emballe. Il blottit son visage dans ses cheveux. Longue chevelure ambrée, soyeuse, qu'il laisse couler entre ses doigts, tortille, et fait glisser sur ses lèvres. Il les goûte. Puis parcourt son visage, ses lèvres à elle, son oreille, qu'il darde du bout de la langue. Elle gémit doucement (...). (CDU, p. 35).

Hocine/narrateur a donc le pouvoir de pénétrer dans les rêveries et les désirs les plus secrets de son ami Mourad, obsédé par Amel.

De la même manière, le narrateur s'incruste dans les pensées les plus intimes d'Ali Khan, seul et songeur dans son bureau :

---

<sup>170</sup> Gérard Genette désigne par « homodiégétique », un narrateur présent comme personnage dans l'histoire et dans ce cas, le narrateur est le héros de son récit (comme *Gil Blas* ou *Wuthering Heights*). In GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, éd. Seuil, «coll. Poétique », 1972, p. 252.

<sup>171</sup> Le point de vue omniscient implique un narrateur, comme dans le cas de Hocine, qui sait tout des personnages : leurs pensées, leurs sentiments, leurs présents, leurs passés...

L'université de Cyrtha disposait d'une gare. Aux alentours de dix heures moins le quart, Ali Khan, **notre** professeur de littérature, vit le train, qui **nous** transportait, approcher du quai. Il laissa tomber une feuille dactylographiée. Un cours, ou des notes pour un roman. Qu'importe ! On ne peut rien tirer de cette prose maladroite, pensa-t-il. Il pencha ses larges épaules pour ramasser la page à terre et la rangea dans un classeur (...)

Lui et sa femme, Amel, habitaient depuis trois ans ce logement de fonction. Ali Khan pensait à celle qui partageait sa vie, son « âme sœur »... Ont été pareils à ceux qui s'entassaient maintenant dans cette étrange machine. Trois voitures ! Quelle rigolade. Et bien sûr pas de vitres. Si quelqu'un a le malheur de se pencher un peu trop... hop ! Ni vu ni connu, le petit lapin disparu. Dans le grand chapeau tout noir. Il devenait puéril. À les [les étudiants] fréquenter souvent. Ils n'ont aucun sens de ce qui est. Sauf Mourad et son copain **Hocine**, le voyageur. Mourad deviendra quelqu'un. Ou peut-être pas. Sera broyé par ce pays cannibale ? (CDU, pp. 50-51) (Nous soulignons).

La scène décrite prouve, dans la première partie du passage, l'omniscience du narrateur et la première personne du pluriel montre que c'est bien Hocine qui en assure la narration. Mais quelques lignes plus loin, dans la deuxième partie, on remarque un changement inattendu de narrateur, plus exactement dans la phrase : « sauf Mourad et son copain Hocine (...) », un jugement de valeur qui semble émaner directement d'Ali Khan qui devient donc à son tour narrateur, même pour un très court instant.

Ce jeu de délégation de la voix narrative est d'ailleurs très fréquent dans le CDU. Et le passage le plus emblématique concernant cette instabilité narrative est l'épisode où Amel Khan prend son bain<sup>172</sup> et où elle songe tantôt à Mourad tantôt à son mari, Ali Khan. Hocine y dévoile les pensées les plus personnelles et les plus impénétrables subjectivement de la jeune femme, à l'aide du discours direct, dont il fait un usage particulier :

« Il m'observe, insistant, dérangeant, mais il me regarde comme la première femme qui soit », songeait Amel en s'extrayant avec douceur de la baignoire, une main à plat sur le rebord en émail. (CDU, p. 53).

Au début, c'est donc de la manière la plus habituelle et la plus ordinaire que le narrateur rapporte les réflexions de la jeune femme, à l'aide d'une phrase entre guillemets suivie d'un verbe introducteur. Seulement, dans les propos suivants, le verbe introducteur

---

<sup>172</sup> Voir toute la strate II.2 (pp.53-60).

disparaît et ne réapparaît que deux pages plus loin. Seuls les guillemets rappellent qu'il s'agit bien d'un discours rapporté<sup>173</sup> :

« Je pourrais être sa mère, sa sœur disons, sa grande sœur. Je suis mariée et heureuse. Et il est jeune. (...) »

Elle passa la serviette sur sa poitrine avec une vigueur renouvelée.

« Et ils sont si durs, si durs de n'avoir point été mordue encore. Et ce matin. Mon premier sang. Tout cela est loin ! L'étreindre, le retenir. Tout contre moi, (...) »

« Ali doit m'attendre seul à tourner en rond dans son bureau à agiter des pensées obscures des pensées sans nombre sur sa vie son enfance sa sœur jeune (...) »

« Hayat, sa sœur de six ans, pataugeait dans l'écume, me racontait-il (...) »

« Ali ! Ali ! Regarde, je nage ! »

« Ali applaudissait, la rejoignait, la renversait sur le dos et l'aspergeait en battant l'écume des bras. (...) (CDU, pp. 54-55). »

Remarquons donc dans ce long passage qu'on ne peut citer entièrement, l'absence totale de verbes introducteurs. Notons également qu'au début la narration prise en charge par Hocine/narrateur est en alternance avec les propos d'Amel qui prend la parole à la première personne du singulier. Mais, au fur et à mesure, la voix de Hocine s'efface au gré de celle de la jeune femme qui détiendra donc, d'une certaine manière et temporairement, le statut de narratrice principale. Et à un moment donné, Amel introduit même les propos d'Ali Khan, renforçant son emprise sur le récit et sa narration :

« Ses parents regardaient leur fille geindre sur son lit. Ils essayaient de la soulager un peu, murmurait Ali, en regardant la ténèbre, sa main effleurant ma peau. Ali priait. Il croyait en la toute puissance de ses prières (...) (CDU, p. 56) »

Les propos d'Amel s'étaient ainsi sur plusieurs lignes rapportant comme si elle avait vécu personnellement l'événement tragique et la mort prématurée de Hayat, la sœur d'Ali Khan. Pendant ce temps-là, Hocine/narrateur est entièrement évincé de la trame narrative, d'autant plus qu'à la fin de la strate, le discours d'Amel est suivi directement d'un fragment du journal intime d'Ali Khan, où celui-ci raconte à son tour à la première

---

<sup>173</sup> Car comme le montre Anne HERSCHBERG-PIERROT, les guillemets « désignent les bords instables du discours, ils le désignent comme étant en interaction avec la parole des autres ». In *Stylistique de la prose*, Paris, édition Belin, coll. « Lettres sup », 1993, p. 102.

personne son affliction et sa perte définitive de la foi à la mort de sa sœur. Ce monologue introduit de manière brutale, sans transition, puisqu'il n'y a ni justification ni passation de voix, si ce n'est le caractère gras qui atteste d'un changement, consacre Ali Khan comme narrateur à son tour.

Dans une typographie similaire à celle du journal d'Ali Khan et deux plateaux plus loin, ce sont deux fragments des carnets de Hamid Kaïm qui sont joints au texte. Le journaliste y raconte, comme les autres personnages à la première personne, le violent interrogatoire subi lors de son incarcération à la fin des années 1970, et devient de cette façon, lui aussi, narrateur.

Outre ces carnets, c'est à la manière d'Amel que Hamid Kaïm acquiert par ailleurs, le statut de narrateur. En somme, Hocine lègue la voix au journaliste grâce au discours direct, dont on n'a qu'une seule occurrence du verbe introducteur dans chaque séquence. Aux strates III.3, III.4, III.5, Hamid remonte jusqu'à son enfance et livre une partie de sa vie à Cyrtha ainsi que ses rêveries.

C'est ainsi que le récit se construit, à la manière des *Mille et une Nuits*, par enchâssement de voix narratives qui s'agrègent autour de la voix de Hocine relégué, toujours provisoirement, à la place de narrateur du récit-cadre. Les protagonistes qui se transforment en narrateurs par moment sont tous intradiégétiques puisqu'ils participent personnellement aux histoires qu'ils partagent. Les aventures, les récits, les souvenirs des personnages se mêlent et s'entremêlent dans un écheveau de voix créant ainsi un labyrinthe narratif. Même si, incontestablement, un narrateur principal veille à la cohérence du texte, il y a une multiplicité d'autres voix qui se relaient, se recourent et se télescopent, attribuant au roman un fort coefficient polyphonique et une dimension quasi dramaturgique, « choriste » pourrait-on dire. Il y a effectivement, derrière l'alternance des innombrables voix, une sorte de mise en scène et de théâtralisation. D'ailleurs Salim Bachi nous a confié à propos de la multiplicité des voix et ce, en marge d'une conférence qu'il a animée au salon international du livre d'Alger : « peut-être que j'ai une écriture de théâtre, peut-être que je suis un écrivain dramatique beaucoup plus qu'un romancier »<sup>174</sup>.

---

<sup>174</sup> Justification qui reste néanmoins prudente puisqu'elle est ponctuée par deux « peut-être ». Entretien en marge d'une conférence au SILA animé par Salim Bachi et Kamel Daoud, autour du thème « Camus : De l'autre côté du miroir », 7 novembre 2013.

Par ailleurs, ce qui retient notre attention dans cette mise en scène des voix dans le CDU, c'est la manière dont elles alternent. En effet, on passe toujours du « je » de l'un au « je » de l'autre, chaque fois grâce à un procédé différent. On passe du « je » de Hocine au « je » d'Amel ou au « je » de Hamid, comme nous l'avons déjà montré, grâce au discours direct et à la disparition du verbe introducteur, tandis que les voix de Hocine, du journaliste ou d'Ali Khan se succèdent par le biais de leurs journaux intimes. Ce type d'alternance accentue donc l'effet de théâtralisation et de polyphonie.

Cependant il arrive que la narration bascule du personnel vers l'impersonnel et inversement. Prenons l'exemple de la strate II.3 (pp. 61-64) :

« Je [c'est Amel qui parle] me souviens de ma mère. Elle meurt sur son lit. Jasmins et lilas gonflent ma robe de coton, blanche ou bleu, je ne sais plus. Son souffle s'épuise, ses yeux se livrent à un va-et-vient aveugle. Je l'épouserai, et jamais ne serai seule, jamais ne mourrai seule, comme ma mère, la main accrochant les ténèbres, dans des lits d'infortune. Je l'embrasse, il ferme les yeux comme une femme. Sa langue coule en moi et me livre au feu. Je revois Mourad sous l'horloge. Il offre une pièce à un mendiant (...)

Ali Khan enlaçait Amel. Echappée du bain, sa grande serviette nouée autour de sa poitrine, les pieds encore humides, Amel remue entre ses bras et vit, et change, et meurt. La fillette rencontrée par Hamid Kaïm, son ami, avait bien grandi (...). (CDU, pp. 61-62).

Il s'agit donc dans cet extrait d'Amel qui relate à la première personne les souvenirs de sa mère, son désir pour Mourad et sa tendresse pour son mari mais en alternance, comme on peut le remarquer effectivement dans la deuxième partie du passage, avec une narration prise en charge à la troisième personne.

Mais le fait de passer ainsi du personnel à l'impersonnel peut engendrer parfois une fusion, voire une confusion des voix narratives qui seraient dans ce cas presque sinon entièrement indistinctes les unes des autres. C'est ce qui se passe d'ailleurs quelques lignes plus loin quand il s'agit de rapporter une nouvelle fois les propos d'Ali Khan :

Ali Khan s'empressa d'ajouter : – On a repris tous les trois la même voiture. Je devrais dire tous les quatre.

Son père la tenait toujours dans ses bras, cherchant à éprouver jusqu'au bout la réalité de sa mort. Tout concourait à une fin identique. Le corps de sa fille, recouverte d'une longue serviette bleue, entre ses bras, le renvoyait à une réalité dernière. A cela, il n'y avait rien à retrancher. Ali Khan ruminait encore des prières vides de sens (...). (CDU, p. 63).

Dans cet extrait, on ne peut pas définir en effet avec exactitude, qui de Hocine ou d'Amel, a pris en charge la narration. Même si on sait que c'est Amel qui a accès directement au récit d'Ali Khan de par son statut d'épouse, on ne peut pas affirmer avec certitude qu'elle en est la narratrice dans ce cas précis car, d'une part les guillemets qui marquent son discours rapporté ont disparu et, d'autre part Hocine, compte tenu de sa qualité de narrateur omniscient, a déjà eu l'occasion de pénétrer dans la conscience des autres personnages, notamment dans celle d'Ali Khan. Le narrateur peut donc être l'un ou l'autre et peuvent être dès lors interchangeable. Ce télescopage entraîne par conséquent l'amalgame des voix, empêchant donc l'identification claire des différents narrateurs.

Toujours dans le but de brouiller les voix narratives, la strate III.2 exhibe un autre procédé. Alors que Hocine rapporte les aventures extravagantes de Hamid Kaïm et d'Ali Khan à travers le monde, le lecteur se heurte subitement à une phrase apparemment complètement détachée du reste :

« C'était Ulysse, me souffla-t-il à l'oreille. Le grand Ulysse. » Je ne le crus pas. Il mentait souvent. » (p. 80)

En fait, on ne peut pas savoir à qui renvoie précisément le pronom « je ». On ne sait pas si c'est Ali Khan qui s'adresse à Hamid Kaïm ou l'inverse, ou bien l'un des deux s'adressant à Hocine. Comme un patchwork, cette phrase est tissée à cet endroit du texte sans relation directe ni avec ce qui l'a précédé, ni avec la suite. Mais si elle ne se justifie pas sémantiquement dans le contexte, elle se justifie textuellement par l'extrême liberté donnée aux pronoms personnels quasi interchangeable. Rimbaud disait « je est un autre », on peut prolonger à l'extrême la célèbre formule en disant que dans notre texte « je » est tout à la fois l'autre (les autres) et le même. Un jeu de « je » à la fois multiple et singulier<sup>175</sup>.

Aussi à la strate IV.1, la voix de Mourad se confond avec une voix inconnue et étrangère puisque, comme le remarque le narrateur « il s'entendait parler avec la voix d'un autre » (p. 111) et que cette même voix semble « sortir d'une boîte métallique » (p. 112). C'est donc cette voix étrangère qui supplée celle de Mourad. Ce dédoublement induit incompréhension et confusion. Mais ce procédé peut s'expliquer de la manière suivante : les propos tenus par Mourad relèvent de la dénonciation de phénomènes graves liés à la

---

<sup>175</sup> On reviendra un peu plus loin sur la particularité de la première personne dans le texte.

perturbation de la société algérienne, notamment le climat politique, le trafic de drogue et les tabous entourant le sexe et l'alcool. On comprend alors le désir du narrateur de vouloir fusionner la voix de Mourad avec une autre, étrangère, pouvant être la voix de n'importe quel individu issu de la même société. L'objectif de l'auteur étant de brancher les propos de Mourad sur ceux de la collectivité, faisant ainsi de ce dernier, le porte-parole de tout un peuple, d'une énonciation collective.

Ce procédé qui suscite une perturbation certaine chez le lecteur est poussé à son extrême limite à la "fin" du texte. Car si on croit tout au long du roman que Hocine en est le principal narrateur, l'épisode final de ses déambulations sème le doute. Entièrement anonyme, le narrateur de la dernière strate VI.11, écrite dans une typographie différente, raconte à la troisième personne le retour du héros dans le foyer familial. On passe ainsi subitement et brutalement d'une narration personnelle à une autre tout à fait impersonnelle.

Or le statut de ce nouveau narrateur bouleverse le principe narratif adopté jusque-là (omniscient quand Hocine raconte et à focalisation interne quand les autres personnages se chargent du récit) et éclate au point de faire place à une focalisation externe<sup>176</sup> : le narrateur a bien accès à la conscience de Hocine, mais à distance grâce au mode impersonnel. Le narrateur du CDU hésite ainsi entre à peu près tous les statuts possibles (omniscient, focalisation interne, externe...).

Précisons par ailleurs que la typographie adoptée dans cette dernière strate est la même que celle des carnets de Hamid Kaïm IV.3 et IV.5 et celle d'Ali Khan II.2. On peut penser à ce moment-là que le narrateur final est soit le journaliste, soit le professeur de littérature comparée. Seulement, l'énonciation qui passe de la première personne dans les extraits des journaux intimes à la troisième personne dans la dernière strate, peut suggérer une hypothèse différente, celle d'un narrateur tout à fait étranger à la diégèse, tout à fait extradiégétique.

Ainsi, outre la dernière strate, c'est l'identité narrative de tout le récit qui est remise en cause dans l'avant dernière séquence :

Le chaos bousculait les lignes de mon journal. **J'avais tout inventé. Menti**, du premier au dernier mot. Du commencement à la fin des temps. On ne me chassait pas de chez moi. Je

---

<sup>176</sup> Comme dans un récit objectif de style behaviouriste où le narrateur adopte une « vision du dehors ». Voir à ce propos GENETTE, Gérard. *Figures III*, op. cit., p. 205.

n'errais pas dans Cyrtha à l'agonie. Je n'y rencontrais pas un journaliste rendu fou d'amour. Ou alors Mourad, encore lui, **m'inventait** à mesure que les phrases succédaient aux phrases, pages après pages. A mon avis, il manquait de talent. (Nous soulignons) (CDU, p. 255).

Cet extrait confirme en effet toute l'incertitude qui plane autour du statut du narrateur et toutes les oscillations dont celui-ci a fait l'objet tout au long du texte. Alors qu'on croyait que c'était Hocine qui détenait le statut de narrateur principal, ce passage montre que Mourad peut tout aussi bien remplir cette tâche, tant la métaphore de la fiction – voir notamment les verbes soulignés –, au sens propre de fable puisqu'elle dévoile la vérité-mensonge de l'art, s'applique tantôt à Hocine tantôt à Mourad, capables donc tous les deux d'« inventer » et de « mentir » et par conséquent d'être narrateurs.

On connaît d'ailleurs le don de Mourad pour l'écriture puisqu'il publie une nouvelle allégorique des premiers attentats terroristes dans un mensuel français et qu'il entreprend la rédaction du *Livre des stations* où il « caricature Hocine à outrance » (p. 224). Hocine aussi entretient un journal : « j'inscrivis tout cela : les nomades, le désert, la nuit, le ciel. Émeraudes. Pierreries. Sur un trottoir de Cyrtha l'endormie, j'écrivais. » (p. 240). Mais à la suite de ce que dit Hocine à la fin du récit – le passage sus-cité –, on se demande qui au bout du compte est le véritable narrateur du CDU.

Ainsi et compte tenu de toutes les hypothèses développées jusqu'ici, on peut déduire que le narrateur peut être aussi bien l'un ou l'autre des quatre amis comme il peut être un autre tout à fait anonyme. Le mystère restera donc total, tant l'origine et les frontières de l'énonciation ne sont plus repérables<sup>177</sup>.

Toutefois, les innombrables narrateurs qui s'expriment à la première personne ainsi que toutes les confusions engendrées par l'enchevêtrement de leurs voix sont emblématiques des vacillations du moi, de la perte ontologique de Hocine, sujet au dédoublement de la personnalité suite au traumatisme terroriste. Ainsi ce procédé narratif est à l'image du délire et de la blessure psychologique du drame fratricide. Les voix sont donc pour le héros, dont l'être est éparpillé et fragmenté, autant de masques, autant de lignes de fuite. Car cette dynamique de passation de la voix et d'intrusions dans les consciences de plusieurs personnages, recèle le jeu constant de déterritorialisation-

---

<sup>177</sup> Pour anticiper sur les conclusions finales de notre recherche, disons qu'à cette étape, c'est cette incertitude énonciative, délibérée et ludique (le plaisir du texte selon Barthes) qui fait l'une des spécificités de l'écriture (de la poétique) de Salim Bachi.

reterritorialisation de Hocine, le narrateur principal, qui cherche à reconstruire son moi aliéné.

C'est ainsi que la quête de soi opère un déplacement, un transfert allant des personnages au narrateur lequel endosse à son tour la problématique de la recherche identitaire et devient, au même titre que les personnages, en perpétuel devenir et désubjectivation<sup>178</sup>. Instable et hypothétique, le statut du narrateur porte de cette façon la problématique de la quête de soi. Mû donc par cette quête mouvante, Hocine/narrateur s'ouvre « à la multiplicité de ses individuations possibles, dont l'enjeu est de libérer le sujet des mystifications de l'histoire opérées au nom du progrès de la conscience et du devenir de la raison »<sup>179</sup>, (la "raison" ici, c'est la *ratio*, le rationalisme rigide, selon Deleuze).

Mais Hocine/narrateur, même s'il s'identifie aux autres personnages dont il rapporte les propos à la première personne, son être ne se fonde jamais définitivement dans les leurs, même si par moment leurs propos se confondent. D'ailleurs il apparaît très lucide et doué d'un vif esprit d'analyse lorsqu'il n'adhère pas, par exemple, à la cause et aux activités de Seyf et du commandant Smard, deux personnages auxquels il refuse catégoriquement de s'identifier, se contentant de rapporter leurs histoires à la troisième personne.

Se cherchant ainsi à travers autrui dans un perpétuel mouvement de déterritorialisation-reterritorialisation, Hocine/narrateur erre de conscience en conscience, sans jamais se sédentariser pour toujours dans une psyché quelconque ou un territoire bien précis<sup>180</sup>. Le passage soudain et inattendu du personnel à l'impersonnel, l'usage du discours indirect libre ainsi que le statut d'un narrateur anonyme à la fin du texte constituent d'ailleurs, nous semble-t-il, des preuves notoires quant à l'inachèvement de la quête et à l'inaccomplissement de l'être, lequel dans le cas contraire, aurait pris la parole à la première personne et aurait eu un statut bien défini dès le début. Une fin qui nous paraît

---

<sup>178</sup> « La désubjectivation se dit d'un sujet « sans identité, toujours décentré », qui s'ouvre à la multiplicité de ses individuations possibles (au lieu de s'inventer une identité) et se laisse disloquer par la virtualité multidimensionnelle de l'Aïôn (au lieu de se cramponner à l'actualité de Chronos) ». In SASSO, Robert & VILLANI, Arnaud. *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, op. cit., p. 76.

<sup>179</sup> Ibidem.

<sup>180</sup> Toute fixation impliquerait une aliénation définitive allant ainsi à l'encontre de l'identité en devenir et de la ligne de fuite – prise évidemment dans le sens de ligne d'erre et de ligne de liberté.

logique car au moment où l'auteur a fini d'écrire son roman, la guerre civile n'est pas encore terminée et le moi est donc toujours éclaté.

Cet inachèvement de la quête peut être aussi interprétée comme une métaphore de l'écriture sans cesse recommencée, d'où *La Kahéna*, le deuxième roman du même auteur, dont le narrateur principal cherche à son tour à reconstituer l'unité de son identité fragmentée. Le « moi » se réaliserait donc peut-être dans cet éternel renouvellement de la quête.

Pour enfin récapituler, on peut dire que le statut du narrateur subit la problématique de la quête de soi et devient, à l'image du rhizome identitaire, aussi labile, changeant et polymorphe. Soumis ainsi à cette quête mobile, le narrateur est comme les autres personnages, c'est-à-dire en perpétuel devenir d'où l'incertitude de l'identité narrative tout au long du texte. Et cette relation de contamination entre la recherche identitaire et le statut du narrateur dévoile une sorte d'assimilation, voire de transfert d'identité allant du personnage au narrateur et inversement du narrateur au personnage, un transfert identitaire démontré d'ailleurs par l'agencement collectif d'énonciation, lequel marque à son tour une volonté de brancher les paroles des personnages et du narrateur sur le discours de la collectivité. C'est justement ce dernier point qui va nous occuper dans ce qui suit et où nous tenterons de montrer comment le narrateur, de par son statut en perpétuel devenir, construit un agencement collectif d'énonciation et parvient à déplacer la recherche identitaire d'un monde proprement fictif pour la ré-enraciner dans le monde réel, au cœur de la société.

## 2.2 L'agencement collectif d'énonciation

Dans le CDU, chaque voix narrative rapporte le récit de ses souvenirs et ses expériences grâce à une *étiquette*<sup>181</sup> constituée d'un paradigme grammaticalement homogène « je/me/mon ».

Or, le « je », si l'on prend en considération les travaux de Benveniste sur les pronoms personnels et la subjectivité, présuppose toujours un « tu », son allocutaire ; ainsi « je » et « tu » forment un couple réuni par une corrélation de subjectivité.

Cela dit, la communication apparaît comme une entreprise égocentrique mettant en scène l'égo à travers un « je » et l'*alter ego* ou l'altérité à travers un « tu ». Car la conscience de soi n'est conscience de soi que si elle est reconnue par une autre conscience de soi. C'est ce que nous retenons en tout cas de *La Phénoménologie de l'esprit*, où Hegel affirme que « la conscience de soi atteint sa satisfaction seulement dans une autre conscience de soi »<sup>182</sup>. *La dialectique du maître et de l'esclave* explique, en effet, comment la conscience de soi passe toujours par autrui, en développant l'idée selon laquelle l'existence d'autrui est indispensable à l'existence du moi pour une double raison : le moi n'a de sens qu'en tant qu'il n'est pas autrui et la connaissance de soi requiert la reconnaissance de soi par l'autre.

Dès lors, on peut déduire que le choix de l'écriture à la première personne du singulier répond à la problématique de la quête de soi qui sous-tend tout le texte de Salim Bachi où le narrateur comme les personnages cherchent, consciemment ou non, à travers le pronom « je », à remédier à l'angoisse existentielle et à la désagrégation identitaire, en engageant un dialogue avec l'Autre, avec cette « autre conscience de soi ».

Ainsi, dans toute quête de soi, le rôle de l'Autre est essentiel et c'est dans ce sens que les travaux de Hegel convergent avec ceux de Benveniste qui déclare pour sa part que :

La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie « je » qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un « tu ». C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la personne, car elle implique en réciprocité que « je » devient « tu » dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par « je ». [...]

---

<sup>181</sup> Terme que nous empruntons à Philippe HAMON qui désigne l'ensemble dispersé de marques constituant le signifiant discontinu du personnage. Voir HAMON, Philippe. *Pour un statut sémiologique du personnage*. Dans *Poétique du récit*. Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 142.

<sup>182</sup> G. W. F. Hegel. *Phénoménologie de l'esprit*, T. 1, trad. Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1937, p. 153.

De ce fait, « je » pose une autre personne, celle qui, toute extérieure qu'elle est à « moi », devient mon écho auquel « je » dit « tu » et qui me dit « tu ». [...] Ainsi tombent les vieilles antinomies du « moi » et de « l'autre », de l'individu et de la société<sup>183</sup>.

Selon Benveniste, le pronom « je » est donc porteur de multiplicité, puisqu'il engage toujours un dialogue avec un « tu ». Et c'est à ce niveau justement que se situe toute la vertu de l'écriture à la première personne. Car suscitant constamment interrogation et interpellation, elle engage aussi le lecteur et l'incite à participer activement au récit. La narration à la première personne entraîne ainsi l'identification d'un lecteur potentiel à deux niveaux : il s'assimile soit au personnage qui incarne la voix narrative elle-même, soit à son interlocuteur donc au « tu » qui regroupe en lui une multiplicité des possibles. C'est dans ce sens que Michèle Perret détermine les valeurs de ces pronoms : « je et tu peuvent être a-référentiel (=sans référent précis, à valeur d'indéfini, s'appliquant à tout individu susceptible de dire « je » ou « tu ») »<sup>184</sup>.

Dans le langage qui lui est propre, Deleuze rejoint ce que dit Michèle Perret :

Et si on me dit en effet : qui est « je » ? Je réponds : linguistiquement, n'importe qui, c'est-à-dire est « je » celui qui le dit. Est « je » celui qui dit « je ». Ça marque bien à quel point « je » est linguistiquement une constante intrinsèque de ce que Benveniste appelle le discours. Et je dis : toute cette manière de penser opère par constantes intrinsèques et variables extrinsèques. La variable extrinsèque c'est qui ? C'est quoi ? C'est celui qui dit « je ». C'est-à-dire ça peut être n'importe qui. Est « je » celui qui le dit. Dans la formule : est « je » celui qui le dit, vous avez réuni la position d'une constante intrinsèque et le jeu des variables extrinsèques, ça peut être vous, vous, vous ou moi. Bon. [...] <sup>185</sup>

Ainsi donc, le pronom « je » est transitif ; même s'il n'engage qu'une seule personne, celle qui prend la parole donc une singularité, il implique au même moment une multiplicité dans la mesure où, d'un côté toute personne peut dire « je », et de l'autre, parce que ce pronom suppose toujours un « tu » et que ce dernier peut être à son tour n'importe qui, donc une possibilité infinie de personnes.

De ce fait, « je » est à la fois singularité et multiplicité. Pour Deleuze, ces deux entités sont en effet inséparables, l'une n'exclut pas l'autre, s'opposant ainsi au schéma

---

<sup>183</sup> BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, coll. « tel », 1966, p. 260.

<sup>184</sup> PERRET, Michèle. *L'énonciation en grammaire du texte*, éd. Nathan, Paris, 1994. P. 49.

<sup>185</sup> In Cours de Deleuze intitulé Deleuze / Foucault - Les Formations historiques cours 5 du 19/11/1985 – 2<sup>ème</sup> Année universitaire 1985-1986. (partie 2/5) Transcription : Annabelle Dufourcq (avec l'aide du College of Liberal Arts, Purdue University) disponible sur : [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=419](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=419) consulté le 14/05/2015.

binaire. Car la multiplicité, comme l'explique le philosophe à la suite de Bergson, « n'est pas le multiple qui s'oppose à l'Un »<sup>186</sup> et à la singularité. Bien au contraire, c'est une constellation, une distribution de singularités qui n'empêche donc pas la personnalisation ou l'individualisation : « elle est qualitative ou intensive, hétérogène et continue, virtuelle et formée de singularités, et change de nature à chaque fois qu'elle se subdivise »<sup>187</sup>. Aussi, la singularité, indissociable de la multiplicité, représente : « l'hétérogénéité continue de la multiplicité qualitative ou intensive »<sup>188</sup>.

Autrement dit, c'est dans un système de « disjonction conjonctive »<sup>189</sup> que le pronom « je » associe la singularité et la multiplicité. Cette complémentarité des différences<sup>190</sup> s'oppose à l'idée d'antagonisme conflictuel qui est l'idée centrale dans la démarche dialectique classique<sup>191</sup>.

A ce stade d'analyse, il faut noter que cette propriété du « je » qui regroupe la singularité et la multiplicité se confirme doublement dans notre texte, puisque la narration est non seulement assurée à la première personne du singulier mais aussi le pronom personnel « je » renvoie à la fois au narrateur et à chacun des personnages, c'est-à-dire à Hocine, à Mourad, à Hamid Kaïm, à Ali Khan et à Amel. De cette façon, chaque voix narrative du CDU évoque une multiplicité d'autres voix et c'est ainsi que le texte construit un agencement collectif d'énonciation.

En d'autres termes, l'indécision qui définit le statut et l'identité du narrateur ainsi que la mise en scène d'une polyphonie de voix narratives qui s'entremêlent et se confondent, a pour objectif de déborder la narration de sa nature personnelle initiale pour l'introduire sur « des pointes de déterritorialisation » qui l'emportent à leur tour dans « un champ d'immanence » proprement collectif.

---

<sup>186</sup> SASSO, Robert & VILLANI, Arnaud. *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, op. cit., p. 262.

<sup>187</sup> Ibidem

<sup>188</sup> Ibid., p. 358.

<sup>189</sup> Voir à ce sujet la définition du concept de « disparaît » dans Ibid., pp. 124-126.

<sup>190</sup> Ce système de complémentarité des différences rejoint aussi la pensée de Benveniste qui dit : « [...] la polarité des personnes, telle est dans le langage la condition fondamentale, dont le procès de communication, dont nous sommes parti, n'est qu'une conséquence toute pragmatique. Polarité d'ailleurs très singulière en soi, et qui présente un type d'opposition dont on ne rencontre nulle part, hors du langage, l'équivalent. Cette polarité ne signifie pas égalité ni symétrie : « ego » a toujours une position de transcendance à l'égard de « tu » ; néanmoins, aucun des deux termes ne se conçoit sans l'autre ; ils sont complémentaires, mais selon une opposition « intérieur/extérieur », et en même temps ils sont réversibles. Qu'on cherche à cela un parallèle ; on n'en trouvera pas. Unique est la condition de l'homme dans le langage ». In BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 260.

<sup>191</sup> Nous renvoyons à ABDOUN, Mohammed Ismaïl, « Propositions de lecture nomadique d'un texte nomade : l'exemple du *Polygone étoilé* de Kateb Yacine », op. cit.

Mais outre la multiplicité du « je », l'accumulation des récits épars, le télescopage des discours et l'interpénétration des innombrables voix narratives participent activement à la construction d'un agencement collectif d'énonciation. Car suscitant confusion et ambiguïté, l'énonciation personnelle dépasse ainsi l'individuel et en se dépassant revêt une dimension proprement collective.

De plus, grâce à la prolifération des voix narratives et à l'entremêlement des récits, le texte fabrique de la multiplicité<sup>192</sup> au sens deleuzien du terme. Nous avons vu en effet que parfois le passage d'une instance à une autre se faisait dans la confusion la plus totale où il est quasi impossible d'identifier le narrateur comme dans le patchwork ou autres procédés semblables provoquant de nombreuses ruptures et interruptions narratives. Ce *faire* de la multiplicité suppose au contraire la construction d'« une logique du Et »<sup>193</sup>, attribuant une caractéristique particulière au texte, qui n'aura par conséquent, « ni commencement, ni fin, mais toujours un milieu »<sup>194</sup> par lequel le récit pousse ou déborde à la manière d'un rhizome.

Loin de constituer des unités closes, les différentes voix représentent alors « des dimensions, ou plutôt des directions »<sup>195</sup>. Par ce procédé, Salim Bachi substitue « le Et au est »<sup>196</sup>, en établissant sans cesse des lignes de fuite – c'est-à-dire de liberté.

Ainsi, dans le CDU, le narrateur n'est pas seulement Hocine, mais c'est Hocine *et* Mourad *et* Hamid *et* Ali *et* Amel et donc, en dernière instance, n'importe quelle autre personne et pourquoi pas toute une collectivité. Car les lignes de fuites que prend la narration suscitent souvent le brouillage narratif qui donne à l'énonciation une dimension lui permettant de dépasser la subjectivité d'une seule voix en la connectant à une

---

<sup>192</sup> Selon Deleuze, il ne suffit pas d'ajouter des unités à d'autres préexistantes pour avoir une multiplicité, celle-ci il faut la faire, la construire : « le multiple, *il faut le faire*, (...) ». In DELEUZE, Gilles & GUATARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, op. cit., p. 13.

<sup>193</sup> Ibid., p. 37.

<sup>194</sup> Ibid., p. 31.

<sup>195</sup> Ibidem.

<sup>196</sup> Il est en effet important, pour Deleuze, de créer sa propre langue et d'en faire un usage minoritaire en la faisant filer sur des lignes de fuite. Pour ce, il faut donc révolutionner la pensée et la logique philosophique lesquelles sont « encombrées du problème de l'être, EST ». Il est désormais nécessaire de réfléchir « sur les relations » et ne plus concevoir la logique « comme une forme originaire qui recèlerait les premiers principes ». Ainsi, contrairement au français où tout gravite autour du verbe « être », les anglais et les américains « ont libéré leur langue des conjonctions ». Deleuze écrit aussi que « l'anglais fait des mots composés dont le seul lien est un ET sous-entendu, rapport avec le Dehors, culte de la route qui ne s'enfoncé pas, qui n'avait pas de fondations, qui file à la surface, rhizome. Blue-eyed boy : un garçon, du bleu et des yeux – un agencement. ET...ET...ET, le bégaiement ». Voir à ce propos DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris, Flammarion, 1996, pp. 70-73.

multiplicité des possibles. C'est ce qu'on peut déduire en tout cas, des suppositions qu'on établit tout au long de notre lecture et des hésitations concernant l'identification des différentes voix narratives.

Le texte remplit de cette manière les conditions d'une énonciation collective et opère le branchement de l'individuel sur l'agencement collectif d'énonciation. C'est ce qui explique également la nécessité de céder la narration à plusieurs instances. Car ce qui arrive à Cyrtha est l'affaire de toute une société, le texte est la voix du peuple, de l'Algérie toute en entière. C'est dans ce sens que « tout prend une valeur collective », parce que tout ce qui est énoncé constitue « une action commune », « la littérature est l'affaire du peuple »<sup>197</sup>, dit encore Deleuze.

Grâce à un usage minoritaire<sup>198</sup> de la langue qui la fait bégayer « Et... Et... Et », le CDU invente les conditions d'une énonciation collective, « reflet, non d'une unité préexistante, mais d'une multiplicité en devenir »<sup>199</sup>, « il n'y a pas de sujet, il n'y a que des agencements collectifs d'énonciation »<sup>200</sup>. Sujet dans le sens restrictif d'ego auto centré supposé auto-suffisant par rapport à la multiplicité.

Par la remise en cause de l'homogénéité de l'instance narrative, le discours narratif produit de la multiplicité et construit un agencement collectif d'énonciation. Le récit devient alors prétexte à la prolifération et à la circulation des discours s'organisant autour de plusieurs voix parfois amalgamées, pour rendre la parole à tout un peuple sidéré et traumatisé par un quotidien sanglant.

L'aboutissement du récit sur l'impersonnel et l'utilisation de l'indirect libre par un narrateur anonyme, conforte notre hypothèse quant à la volonté d'impliquer toute la société en construisant un agencement collectif d'énonciation. Car l'indirect libre, parce qu'il n'a pas de « contours distinctifs nets »<sup>201</sup>, renvoie à des agencements collectifs.

---

<sup>197</sup> DELEUZE, Gilles & GUATARI, Félix. *Kafka : Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 32.

<sup>198</sup> Précisons que « minoritaire » est utilisée ici dans le sens de littérature mineure, qui « n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure ». Ibid., p. 29.

<sup>199</sup> SASSO, Robert & VILLANI, Arnaud. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, op. cit., p. 217.

<sup>200</sup> GUATARI, Félix. *Kafka : Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 33.

<sup>201</sup> DELEUZE, Gilles & GUATARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, op. cit., p. 101. Bakhtine, lui, désigne ces contours d'« indices syntaxiques nets », dans BAKHTINE, Mikhaïl. *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris, les éditions de minuit, 1977, coll. « Le sens commun », p. 174.

En fait, à l'indirect libre, l'énonciation est double. La voix du narrateur laisse résonner<sup>202</sup> en écho celles d'autres personnages. Ce mode énonciatif organise l'intégration<sup>203</sup> et éventuellement la confusion de différentes et nombreuses voix, car il y a bel et bien un jeu de délégation de l'énonciation consécutif à « une dynamique de l'interrelation entre le discours narratif et le discours rapporté »<sup>204</sup>.

C'est cette coexistence du personnage (ou du héros) avec sa sensibilité et du narrateur (ou de l'auteur) avec ses marques de distanciation dans une seule et même construction linguistique, à savoir l'indirect libre, qui charge le discours d'un fort coefficient de polyphonie et d'hétérogénéité.

Ainsi, par exemple, la parole de Hocine se fait entendre dans la syntaxe du narrateur à la dernière strate:

30 juin 1996. Quatre heures du matin. La maison se confondait avec la colline. Le grillage entourant le jardin, le citronnier planté par son père et la frêle bâtisse qui leur servait de gîte se mêlaient au paysage en arrière-plan. Cyrtha, comme une montagne, envahissait son champ de vision, réduisant à presque rien sa bicoque.

Il grimpa le petit talus aride qui conduisait aux quelques marches de l'escalier, plantées là pour faire joli (...). (CDU, p. 257).

Alors que la date et l'heure relève de la compétence du narrateur, la suite se confond entre l'énonciation de ce dernier et celle de Hocine. D'un côté, le narrateur marque une distanciation à travers une ironie qui s'exprime dans des mots comme « frêle bâtisse », « bicoque » ou encore, quelques lignes plus loin, « implorant, il leva les yeux au

---

<sup>202</sup> Pour Bakhtine, en effet, ce qui fait du discours indirect libre une forme spécifique c'est « le fait que le héros et l'auteur s'expriment conjointement, que, dans les limites d'une seule et même construction linguistique, on entend résonner les accents de deux voix différentes. [Nous avons vu que] les structures de la langue se prêtent également au phénomène du camouflage prolongé du discours d'autrui (...). Le discours indirect libre fonctionne à « visage découvert », bien qu'ayant deux visages, comme Janus ». In BAKHTINE, Mikhail. *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, op. cit., p. 198.

<sup>203</sup> Comme l'explique si bien Deleuze à ses étudiants: « Je vous citais la dernière fois le discours indirect libre, qui m'intéresse particulièrement, comme, décidément, un très beau cas d'énoncé qui renvoie simultanément à plusieurs sujets insérés les uns dans les autres ». In Cours de Deleuze intitulé *Deleuze / Foucault - Les Formations historiques* cours 5 du 19/11/1985 - Année universitaire 1985-1986. (partie 2/5) Transcription : Annabelle Dufourcq (avec l'aide du College of Liberal Arts, Purdue University) disponible sur [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=419](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=419) consulté le 14/05/2015.

<sup>204</sup> In BAKHTINE, Mikhail. *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, op. cit., p. 213.

ciel ». De l'autre, l'énonciation du personnage est manifeste dans des phrases à l'imparfait<sup>205</sup> qui font écho à un savoir partagé par Hocine :

- « la maison se confondait avec la colline. »
- « Cyrtha envahissait son champ de vision. »
- ou encore, la dernière phrase « plantées là pour faire joli », qui marque, le plus, le caractère subjectif de Hocine et on peut supposer que c'est lui-même qui a prononcé cette phrase.

Cette superposition de voix, participe activement à la construction d'un agencement collectif d'énonciation. C'est un procédé qu'on rencontre évidemment souvent dans le texte, puisqu'il y a, au niveau de la narration, alternance de l'impersonnel et du personnel, même s'il n'est pas très perceptible comme à la fin. Prenons un autre exemple significatif concernant cette contamination des voix.

A la strate III.7, Hocine relate les aventures de Hamid et d'Ali. La narration bascule tout d'un coup (précisément à la page 97) de la troisième à la première personne (narration assurée par Hamid). Car le discours de Hocine est tellement imprégné du point de vue du journaliste qu'il finit par lui passer la parole :

Il [Hamid] s'approcha d'elle [Samira] avec circonspection, **l'air de rien**, avec des mines de brigand. Elle n'était pas seule, **cet abruti** de R. lui tenait compagnie. **Faire comme si. Peut-être pas.** Ils parlaient cinéma. R., devant une antique machine à écrire, s'escrimait à pondre une fiche de présentation censée présenter, justement, le prochain film du ciné-club. « Roma. Fellini Roma ». **De grosses dames avec de gros seins. Non, pas parler de ça. Mauvais pour image.** (Nous soulignons) (CDU, p. 97).

En effet, quand bien même cette voix serait celle de Hocine, l'évaluation « cet abruti » ainsi que toutes les marques de l'oralité, soulignées dans le passage, sont empreintes de l'énonciation de Hamid Kaïm. Le caractère subjectif de ces phrases est tel qu'il efface la parole du narrateur, laissant place au point de vue du journaliste. Ainsi, la

---

<sup>205</sup> En effet l'une des valeurs de l'imparfait est « la transposition de l'indirect et de l'indirect libre dans un contexte au passé ». In HERSCHBERG PIERROT, Anne. *Stylistique de la prose*, op. cit., p. 83. Pour Bakhtine, l'imparfait permet aussi au narrateur de conserver son autonomie par rapport au héros avec qui il ne se fonde pas sans laisser de traces dans l'activité mentale. Voir à cet effet : BAKHTINE, Mikhail. *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, op. cit., p. 208.

voix de celui-ci s'incruste dans celle du narrateur au point de se substituer à elle par la suite. Car dans le paragraphe suivant, c'est Hamid Kaïm qui reprend la parole à la première personne du singulier :

«Voyez-vous, l'atmosphère apocalyptique, cette fin du monde mise en image, explose en une épiphanie redoutable, oui, **j'insiste**, redoutable épiphanie, lors de la découverte, dans le métro en chantier, de ces antiques fresques romaines qui, sous un courant d'air se délitent, se dissolvent, s'évanouissent comme une pellicule exposée à la vive clarté du jour. La mort du cinéma d'art. Voilà ce que voulait exprimer ce grand, ce merveilleux cinéaste. Non, c'est trop pédant ». (Nous soulignons) (CDU, p. 98).

A travers ces exemples se dégagent la valeur de l'indirect libre tel que Deleuze la définit. Tout l'intérêt de cette énonciation réside dans son ambiguïté qui la renvoie directement à une structure globale et non plus à un individu détaché de la masse :

C'est précisément la valeur exemplaire du discours indirect et surtout du discours indirect libre (...) ce n'est pas la distinction des sujets qui explique le discours indirect, c'est l'agencement tel qu'il apparaît librement dans ce discours, qui explique toutes les voix présentes dans une voix, les éclats des jeunes filles dans le monologue de Charlus, les langues dans une langue, les mots d'ordre dans un mot...<sup>206</sup>

Ce phénomène d'interpénétration des voix qui permet à la fois l'identification et l'autonomie par rapport aux personnages, inscrit l'indirect libre dans une sorte d'*energeia*<sup>207</sup>, par opposition à *ergon* (un être fini), tant le discours est en permanent devenir, allant ainsi à l'encontre de toute homogénéité de la langue.

Dès lors, on ne peut plus assigner l'énonciation à un agent déterminé, puisqu'elle dépend d'un « agencement collectif ». C'est dans ce sens que le roman de Salim Bachi est à envisager comme un agencement collectif d'énonciation. Car même si l'énonciation est essentiellement à la première personne, il s'agit plus du roman de la multiplicité. L'auteur dépasse l'intime et l'individuel, d'une part par la mise en scène d'une multitude de voix qui alternent et se relayent, faisant presque oublier au lecteur l'existence du narrateur principal. D'autre part, grâce au passage du personnel à l'impersonnel et à l'usage de l'indirect libre, procédés avec lesquels Salim Bachi clôt le roman pour un plus fort

---

<sup>206</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, op. cit., p. 102.

<sup>207</sup> Pour Lorck, en effet, la langue est *energeia*, car « il ne s'agit pas d'un instrument servant à atteindre des buts qui lui sont extérieurs, mais d'un organisme vivant, fonctionnant en soi et pour soi ». In BAKHTINE, Mikhaïl. *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, op. cit., p. 205.

retentissement sur le lecteur. Car outre la valeur collective, l'énonciation indirecte est performative, tant elle est impliquante et animée par l'intention d'agir sur les consciences. C'est d'ailleurs le rôle assignée à la littérature, surtout mineure, de produire « une solidarité active »<sup>208</sup>.

Autrement dit, en constatant *devenir-collectif*<sup>209</sup>, la construction narrative du CDU l'enracine dans la société, libérant son expression pour éveiller les consciences.

Aussi cette polyphonie, selon l'auteur, peut prétendre atteindre une certaine réalité ou une vérité. Salim Bachi déclare à propos du *silence de Mahomet*<sup>210</sup>, où se relaient quatre voix pour raconter la vie du prophète :

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<sup>211</sup>.

Nous pensons que les propos de l'auteur rejoignent ce que Jean Peytard dit à propos du dialogisme et de la polyphonie de Bakhtine<sup>212</sup>, concepts sollicités dans la mise en œuvre de l'agencement collectif d'énonciation deleuzien : « le dialogisme (...) dit toujours que la vérité n'est pas affaire d'un seul homme, mais qu'elle affleure progressivement de l'échange à plusieurs »<sup>213</sup>.

Par ailleurs, dans un contexte comme celui de la décennie noire, où la liberté de parole et de médiatisation sont réduites et où le besoin d'exorciser le mal est une nécessité absolue, Salim Bachi, en situation de littérature mineure, est donc obligé de créer un agencement collectif d'énonciation où, par définition, tout devient politique<sup>214</sup>, en particulier la vie intime, d'où la récurrence de la première personne. Construit de telle

---

<sup>208</sup> GUATARI, Félix. *Kafka : Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 31.

<sup>209</sup> Ibid., p. 151.

<sup>210</sup> BACHI, Salim. *Le silence de Mahomet*, Paris, éditions Gallimard, coll. « nrf », 2008.

<sup>211</sup> <http://khalilkhalsi.blogspot.fr/2011/02/interview-de-salim-bachi-autour-du.html> consulté le 06/03/13 à 16 heures.

<sup>212</sup> Deleuze fait en effet appel aux travaux de Bakhtine sur la polyphonie pour la mise en place du concept « d'agencement collectif d'énonciation » et de ses rapports avec l'indirect libre, dans « Postulats de la linguistique » précisément aux pages 102 et 103. In DELEUZE, Gilles & GUATARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, op. cit., pp. 95-139

<sup>213</sup> PEYTARD, Jean. *Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*, Paris, éd. Bertrand-Lacoste, 1995, p. 66.

<sup>214</sup> Alors que, dans une littérature majeure (la littérature et la langue normées, instituées, "politiquement correctes",...), la limite entre le politique et le privé est fortement et nettement tracée.

façon que l'énonciation dépasse l'individuel et le privé, le CDU est constamment animé par une forte intention d'agir sur la conscience collective. Et c'est justement à ce niveau que se situe le rôle de l'auteur. Deleuze dit pertinemment au sujet des auteurs dans les littératures mineures :

[...] parce que le peuple manque, l'auteur est en situation de produire des énoncés déjà collectifs, qui sont comme les germes du peuple à venir, et dont la portée politique est immédiate et inévitable. L'auteur a beau être en marge ou à l'écart de sa communauté plus ou moins analphabète, cette condition le met d'autant plus en mesure d'exprimer des forces potentielles et, dans sa solitude même, d'être un véritable agent collectif, un ferment collectif, un catalyseur<sup>215</sup>.

C'est ainsi donc que, par un jeu de télescopage de voix qui donne au narrateur un statut protéiforme, que le discours narratif par sa qualité d'agencement collectif d'énonciation déplace la quête de soi d'un monde tout à fait fictif vers le monde réel susceptible de contribuer à la prise de conscience. La quête personnelle de Hocine devient de cette manière celle de toute une société prise dans la tourmente.

Mais outre cette hétérogénéité du statut narratif qui aboutit à la construction d'un agencement collectif d'énonciation, d'autres procédés narratifs portent la quête de soi. Nous montrerons par exemple, dans le chapitre suivant, comment la figure féminine chez Salim Bachi intervient comme médiatrice de la recherche identitaire.

---

<sup>215</sup> DELEUZE, Gilles. *L'image-temps. Cinéma2*. Paris, éditions de Minuit, coll. « critique », 1985, p. 288.

## CHAPITRE III : La femme<sup>216</sup> médiatrice de la quête de soi

### 1. La femme et le déni d'altérité

L'originalité de *La Kahéna* à la différence des autres romans de Salim Bachi est qu'il est profondément féminin comme si après l'échec de l'homme dans la constitution de ce qu'on appellerait la Nation algérienne, la femme était le seul et l'unique espoir possible. Le titre renvoie en effet d'emblée à une figure emblématique de l'Histoire algérienne et même si elle n'est pas ressuscitée en tant que personnage, elle incarne l'âme d'une maison, un espace typiquement féminin, en tout cas dans la société maghrébine. Le narrateur principal est une femme qui délègue souvent la narration à Hamid Kaïm mais seulement parce qu'il assure à son tour le rôle caractéristique de la femme, celui de conteuse, une Shéhérazade dont la parole est salutaire dans un monde amnésique et pétri de violence.

C'est dans ce sens d'ailleurs que Salim Bachi répond à une question portant sur le phénomène de la féminisation du monde et sur la présence de la conteuse des *Mille et une nuits* :

Merci de relever que *La Kahéna* est un roman féminin. J'en suis très fier et cela n'a pas été souvent remarqué. Shéhérazade dans *La Kahéna* est celle qui sauve le monde de l'oubli et donc de la mort. Elle est la parole qui fait resurgir les spectres qui peuplent les recoins de la grande maison algérienne. J'ai cherché à faire du lecteur une femme, une Shéhérazade en puissance. Cela m'amuse de féminiser le monde. C'est peut-être cela le plus important chez elle : elle féminise le monde. Elle le civilise par la parole. C'est la victoire du verbe sur le glaive<sup>217</sup>.

Outre la figure de Shéhérazade, *La Kahéna* met en scène de nombreuses autres figures féminines. Sophie, la femme légitime de Louis Bergagna ainsi que son amante « l'Arabe » dont le texte ne dévoile qu'une seule fois le prénom, Samira, – probablement la grand-mère de Samira, l'amante de Hamid Kaïm. Il y a aussi d'autres figures – comparses

---

<sup>216</sup> Comme *La Kahéna* surdétermine toutes les figures féminines et va au-delà de la notion de personnage et même de la personne historique, elle ne sera pas traitée dans ce chapitre. C'est dans la deuxième partie que nous lui consacrerons toute une analyse où nous montrerons comment l'auteur parvient progressivement à construire un symbole identitaire à partir de La Kahéna qui est à la fois un toponyme et un anthroponyme dans le texte.

<sup>217</sup> <http://salimbachi.wordpress.com/2009/12/04/interview-de-salim-bachi-par-ilaria-vitali-pour-la-revue-universitaire-francofonia-n-55-2008-p-97-102/> consulté le 08/07/2015.

– comme les filles du colon, Hélène et Ourida. Les tantes paternelles du journaliste occupent une place prépondérante dans le récit, Attika et Roundja, elles-mêmes personnages de contes.

Cependant l'importance de la femme dans *La Kahéna* ne réside pas seulement dans le rôle traditionnel qui lui est rattaché, en l'occurrence la parole et le conte. Bien au contraire, il nous semble que mis à part la présence d'innombrables figures féminines, la femme ne prend pas forcément la parole, elle est même le plus souvent effacée et absente par son mutisme. D'ailleurs il n'y a pas dans le texte – excepté peut-être Attika – de personnage féminin à proprement parler doué de caractéristiques physiques et morales et pourvu d'un pouvoir de parole et d'action, d'où l'utilisation du terme « figure » au lieu de « personnage ».

Aussi, notons que la parole masculine a même tendance à se substituer peu à peu à la parole féminine, caractéristique correspondant notamment au contexte d'apparition du roman marqué d'une part, par un extrémisme qui réduit le rôle de la femme dans la société et d'autre part, par un retour dangereux à une sorte d'homogénéité identitaire qui ne laisse pas de place à la Différence, la femme étant la figure de la plus grande altérité.

Préoccupé par la situation de son pays, Salim Bachi s'intéresse donc dans *La Kahéna* au problème identitaire et au sort de la femme car, comme le dit si bien Naget Khadda, « au moment de crise, la question de la femme se pose[ait] avec plus d'acuité, affleure[ait] comme symptôme »<sup>218</sup>. Car le problème de la femme est étroitement lié à celui de l'identité et de l'identification.

En effet, la femme est la figure de l'altérité par excellence car elle permet l'identification à la fois à l'Autre dans le même et à l'Autre « radicalement différent »<sup>219</sup>. Evincer la femme, cacher son corps, étouffer sa voix sont autant de phénomènes qui attestent donc du rejet de l'altérité féminine d'abord, mais aussi de tout autre type d'altérité. Ce phénomène social réfractaire à la Différence, à toute Différence donc, qu'elle soit radicale ou pas, s'exprime dans le texte à travers la répartition inégale des prises de parole entre l'homme et la femme. C'est ce que nous essayerons de montrer dans ce qui suit.

---

<sup>218</sup> KHADDA, Naget. *Représentation de la Féminité dans le roman algérien de langue française*, Alger, OPU, 1987, p. 27.

<sup>219</sup> Ou l'Autre porteur d'une « étrangeté radicale » tel que le désigne le narrateur de *La Kahéna* (p. 117).

Même si *La Kahéna* met en scène plusieurs personnages féminins, il faut noter que toutes ces figures ne prennent pas forcément la parole et quand elles le font, leurs énoncés sont brefs, laconiques, voire même déstructurés. Par cette technique d'écriture, Salim Bachi s'inscrit dans la continuité de ses pairs et prédécesseurs qui ne peuvent donner une plus grande ampleur à la parole féminine car celle-ci est très réduite dans l'espace traditionnel qu'ils mettent en scène. A l'époque contemporaine, notre auteur met donc en évidence la persistance de ce phénomène qui, de mal en pis, est en butte au fondamentalisme du mouvement islamiste. Salim Bachi est ainsi animé par une volonté de dénoncer des pratiques misogynes héritées de la tradition qui ont tendance à durcir et à se radicaliser au contact de l'islamisme rigoriste des années 1990<sup>220</sup>.

La narration nous offre déjà un exemple de ce désir d'étouffer la voix féminine, de la restreindre ou du moins la contrôler. Le narrateur de l'histoire matrice est en fait une femme, l'amante de Hamid Kaïm qui a passé trois nuits en sa compagnie l'écoutant et recueillant son histoire :

Avant de poursuivre, il me faut préciser que tous les protagonistes de cet étrange récit, qui m'avait **tenue** en haleine pendant trois nuits, dans une chambre de *La Kahéna*, sont maintenant en une obscure région de mon cerveau [...]. J'ajouterai aussi, bien que certains faits ou événements se perdent dans les remous de la mémoire, que ces heures tardives passées en compagnie de Hamid Kaïm, **mon amant**, demeurent parmi les plus singulières et les plus troublantes de **ma** vie. (p. 12) (Nous soulignons).

Cependant, d'autres récits se greffent sur le premier à tel point que l'emboîtement de plusieurs récits masculins dans le premier récit féminin écrase la présence de la narratrice dont la prise de parole est réduite donc à quelques pages seulement. C'est surtout dans la première partie (première nuit) que la narratrice prend en charge le récit en racontant les aventures de Louis Bergagna dans les Tropiques. Le choix d'une narration à la troisième personne ainsi que le statut hétérodiégétique – selon la terminologie de Genette – de la narratrice (même si elle fait de temps en temps des incursions à la première personne du singulier ou du pluriel) fait que sa parole s'efface au détriment des personnages essentiellement masculins dont elle raconte les aventures et auxquels elle donne souvent la parole. De surcroît, le texte présente un enchâssement de plusieurs récits.

---

<sup>220</sup> Rappelons que *La Kahéna* s'inscrit dans le contexte des manifestations d'octobre 1988, contexte qui a connu la montée de l'islamisme.

Le journal de Louis Bergagna, le récit de Hamid Kaïm-fils ainsi que les notes de Hamid Kaïm-père sont enchâssés dans le récit premier, celui de l'amante.

Même si la narratrice passe au cours du texte de l'*hétérodiégétique* à l'*homodiégétique*, son poids et sa présence ne sont pas pour autant renforcés car son niveau narratif reste essentiellement *extradiégétique*. Elle est d'ailleurs mise en scène de manière fortement dépendante du récit d'un autre narrateur, Hamid Kaïm, *intradiegétique*, dont elle est avide de connaître le sens et le dénouement final de son histoire. L'amante joue ainsi en quelque sorte le rôle de Schéhriar pendant que Hamid Kaïm occupe celui de Schéhérazade :

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

Il me dit aussi, cherchant à retenir les ténèbres, ou le sabre tendu au-dessus de sa tête, que Louis Bergagna eut une fille après son mariage. (p. 91).

La narratrice apparaît donc comme enchaînée et soumise à la parole de son amant lequel se transforme en une Schéhérazade et prend finalement en charge presque toute la narration, au point de faire oublier au lecteur la narratrice et son récit. L'inversion des rôles qui consiste à donner à l'homme le pouvoir qu'on a toujours attribué à la femme montre à quel point l'oppression que subit la femme dans la société algérienne d'aujourd'hui est grande, dans le sens où on cherche à la bâillonner et à empêcher le surgissement de sa voix. Privant ainsi la femme de son rôle ancestral et de sa capacité prodigieuse à produire du récit, elle est condamnée à l'effacement et à la totale soumission. Grâce à la parole, Hamid Kaïm exerce tout son pouvoir sur son amante laquelle apparaît attachée, voire enchaînée, à son récit dont elle ne peut s'affranchir :

Je me demandais s'il reprendrait son récit. Se moquant de mon impatience, il continuait à aspirer avec régularité la fumée de son mégot. Voulait-il prolonger mon calvaire ? Son mutisme me mettait aux aguets ; 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. (p. 99)

Usant ainsi de son talent de narrateur et du pouvoir de la parole, Hamid Kaïm parvient à retenir son auditrice dans le piège narratif et à exercer une véritable emprise sur elle. Le narrateur triomphe ainsi de l'amante, dont le lecteur ne découvrira, que vers la fin du roman, qu'elle n'est qu'une séduisante représentation de la mort prête à le faucher à tout moment.

Remarquons à ce propos que ce n'est pas un hasard si la femme est toujours liée à la mort dans *La Kahéna* : Attika et sa mère se suicident, Roundja est violée et assassinée, l'Arabe, la maîtresse de Louis Bergagna, est assassinée aussi et la narratrice est une incarnation de la mort. On pourrait croire alors que le texte de Salim Bachi s'inscrit dans une des traditions primitives de l'homme que Simone de Beauvoir met en évidence dans *Le deuxième sexe* et qui consiste à croire que la mort s'incarne dans la femme tant celle-ci est considérée comme une malédiction, porteuse d'un principe destructif. En expliquant les motifs ayant poussé l'homme à édifier toute une mythologie rattachant la femme à la mort, Simone de Beauvoir écrit : « avoir été conçue, enfantée, c'est la malédiction qui pèse sur son destin, l'impureté qui entache son être. Et c'est l'annonce de sa mort »<sup>221</sup>. Et au sujet de la mère, elle dit « Ainsi la femme-mère a un visage de ténèbres : elle est le chaos d'où tout est issu et où tout doit retourner, elle est le Néant »<sup>222</sup>.

Nous pensons cependant que toutes ces considérations, qui font que la vie féminine n'est produite dans le texte que du point de vue de la mort, ont pour objectif d'attirer l'attention sur le danger du retour aux archaïsmes consistant à dévaloriser la femme au détriment de l'homme. Autrement dit, rattacher le destin féminin à la mort explique l'extrême pessimisme quant au traitement de la femme. L'usurpation de la parole féminine par le narrateur masculin exprime l'adhésion<sup>223</sup>, hésitante et réticente cependant, – comme nous le montrerons avec un autre personnage, Samira – de celui-ci à son temps, une époque qui marginalise la femme. En lui dérobant ainsi la parole, le narrateur, Hamid Kaïm, dépouille la femme de sa spécificité féminine et par conséquent de sa fonction traditionnelle de conteuse et de gardienne de la mémoire. Il procède ainsi de la même

---

<sup>221</sup> DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*, Paris, seuil, 1949 [1986], p. 247.

<sup>222</sup> Ibidem.

<sup>223</sup> Donner une telle représentation de la femme n'est peut-être pas un signe d'adhésion de l'auteur mais plus probablement parce qu'il ne peut pas faire autrement, car c'est ainsi que la femme est perçue dans la société.

manière que « l'homme de Londres » auquel pense Lentier<sup>224</sup> sombré dans les affres de la luxure :

Il suffisait sans doute de réunir les conditions adéquates pour devenir aussi malfaisant que l'homme de Londres. La bête écumait jadis les venelles sordides de la ville pour y prélever sa livre de chair. Elle abandonnait les cosses vides de ces femmes, après avoir soustrait leurs attributs féminins. C'était sans doute un signe. Les nations prédatrices engendraient des monstres qui leur ressemblaient étrangement, pensait le capitaine, lui qui se chargeait maintenant d'ensemencer ce continent, le transformant en une succursale de l'enfer. (p. 37).

Le capitaine Lentier résume ainsi dans cette allégorie la situation de répression et tout le mal que subit la femme algérienne à l'ère moderne. Prise d'assaut par des conformistes et des fondamentalistes, la femme (la féminité) est enfermée dans le silence, lui ôtant sa qualité ancestrale, la parole.

La structure même du texte atteste de ce rapt de la parole car même si le récit s'ouvre sur la voix de la narratrice, il se ferme sur celle d'un narrateur masculin, Hamid Kaïm-père, comme si le dernier mot devait toujours revenir à l'homme. Un tel traitement est emblématique de l'angoisse, de l'*inquiétante étrangeté* qu'éprouve le moi masculin vis-à-vis de l'Autre féminin avec lequel il maintient donc un lien conflictuel qui oscille entre le désir et la peur d'une identification, enfermant indéfiniment la femme dans son rôle ancestral de présente/absente.

En occultant et étouffant ainsi la voix de la narratrice, l'auteur confirme donc le désancrage de la figure féminine, la spécifiant comme un être privé de parole ou réduite à une expression balbutiante, vacillante et confuse. Aussi, ce procédé dit toute la précarité de la condition féminine, précarité qui ne trouve pas seulement son origine, comme nous l'avons déjà souligné, dans le discours extrémiste et fondamentaliste de l'ère contemporaine, mais aussi dans la bigoterie de la tradition théologico-patriarcale qui écrase la femme sous la domination masculine<sup>225</sup>.

De surcroît, en réduisant progressivement la femme au silence comme c'est le cas dans *La Kahéna*, c'est l'altérité sous toutes ses formes – l'altérité du semblable et l'altérité radicale – qui devient problématique. Car remarquons que le déni dont fait objet la femme

---

<sup>224</sup> Lentier est le capitaine du bateau qui transporta Louis Bergagna de Cyrtha en Guyane. Il s'agit peut-être de « Jack l'éventreur », surnommé « l'homme de Londres ».

<sup>225</sup> Comme le montrent des figures féminines telles que la grand-mère et les tantes paternelles de Hamid Kaïm.

dans ce récit ne se limite pas seulement au problème et à la place de la femme dans la société, il transcende ce champ de restriction pour embrasser un domaine d'une plus grande envergure : l'altérité dans le même.

Autrement dit, le déni de la femme est à l'image du déni de toute altérité y compris celle du semblable, phénomène répandu particulièrement à l'époque du drame fratricide où cet Autre qui suscite l'angoisse et l'étrangeté est un frère. Et on sait, selon les conclusions de Freud, que l'être ne se reconnaît comme entité à part entière que si se réalise une identification à l'Autre parce que « l'autre, c'est mon (propre) inconscient »<sup>226</sup>, écrit aussi Kristéva. Mais si cette identification est entravée par un quelconque processus de dénigrement, comme c'est le cas de la femme ici qui incarne l'Autre par excellence, c'est l'être lui-même dans sa totalité qui est exposé à une crise identitaire ou à un morcellement du moi.

C'est pourquoi, pour reterritorialiser son être et récupérer l'unité de son moi aliéné par la violence aveugle du contexte historique, le narrateur éprouve le besoin de s'identifier, à défaut de la mère<sup>227</sup>, à ses tantes paternelles par le biais du journal du père, un besoin d'identification déjà éprouvé par le père lui-même à son époque, celle de la colonisation française, comme si la femme était depuis toujours la médiatrice privilégiée de la quête de soi permettant ainsi de résoudre la dialectique du même et de l'Autre.

---

<sup>226</sup> KRISTEVA, Julia. *Etrangers à nous-mêmes*, op. cit., p. 271.

<sup>227</sup> En effet, la mère de Hamid Kaïm-fils est morte lorsque celui-ci était très jeune.

## 2. La rencontre de « l'Autre semblable » ou *l'inquiétante étrangeté* de la femme

C'est à travers les notes du père que Hamid Kaïm renoue avec ses origines en le projetant dans son enfance au cœur d'un village kabyle sombré dans l'indigence à l'époque coloniale. Deux figures, Attika et Roundja, se sont révélées importantes dans la vie du père occupant largement le devant de la scène romanesque. Tout ce passe donc comme si dans le contexte de répression coloniale, de misère et de dévalorisation de l'indigène, la femme devenait le lieu de la quête de soi et le moyen de sauvegarde. L'identification à l'Autre « radicalement étranger<sup>228</sup> » n'est possible que si se réalise d'abord une identification à cet Autre dans le même, dans le semblable, que représente la femme.

En effet, dans cette société en profonde mutation à cause de la colonisation française et de l'assimilation qui s'en est suivie, c'est la femme et essentiellement le rapport à la féminité qui détermine, comme le montre Naget Khadda, une nouvelle référence de définition identitaire :

Dans la crise d'identité provoquée, entre autres, par l'intrusion coloniale, la figuration de la femme apparaît comme un lieu privilégié de l'investissement narcissique de l'homme et de la projection fantasmatique de l'altérité par l'imaginaire masculin. A la fois effet de **représentation symbolique, héritage mythico-sociologique et image-support de la tension vers la modernité, la figure de la femme devient, dans le roman algérien, lieu d'un surinvestissement des crises existentielles<sup>229</sup>**. (Souligné par l'auteur).

Dans le même sillage, nous avons remarqué au cours de notre analyse que la femme suppose, d'une part, la nécessité de dislocation du système traditionnel et patriarcal et d'autre part, la nécessité du déplacement de la norme endogène vers une plus grande ouverture à l'Autre en dépit de l'aliénation que cela suppose (deux points sur lesquels nous reviendrons plus tard).

Aussi, dans le cas de Hamid Kaïm-fils qui découvre ses tantes, Attika et Roundja, par le biais du journal paternel, celles-ci constituent les substituts de la mère qu'il n'a jamais ou très peu connue. Dans ce sens, la femme représente l'élément matriciel indispensable pour la constitution affective et l'équilibre psychologique du narrateur.

---

<sup>228</sup> Rappelons que le narrateur utilise le terme d'« étrangeté radicale » (p. 117).

<sup>229</sup> KHADDA, Naget. *Représentation de la Féminité dans le roman algérien de langue française*, op. cit., pp. 3-4.

Par tous ces aspects, la femme est donc indispensable dans tout processus de quête de soi. Porteuse par excellence de *l'inquiétante étrangeté*, nous montrerons dans ce qui suit comment elle assure l'identification dans le même.

Attika, la noble et la généreuse<sup>230</sup>, est la métaphore de la féminité. Douce et sensible, elle a l'âme d'un poète. Quand le travail de la terre ou du ménage s'intensifie, elle élève un chant « qui transportait les villageois vers une extase sauvage » (p. 153). Mais comme toute femme dans une société traditionnelle, elle n'est épargnée ni par la pauvreté ni par les peines de l'autorité masculine. Attika est privée d'instruction, seul son frère à la maison avait le droit de fréquenter l'école : « elle ployait sous la charge de l'ignorance », dit le narrateur (153). La misère et la famine aggravant son cas, elle est accablée par le travail de la terre. Car dans une société de paysans, « seul le labeur de la terre comptait » (p. 153). Il n'y a de place ni pour la sensibilité ni pour la compassion envers les femmes qui : « des semis aux moissons, de l'enfantement à la mort, elles accompagnaient la terre et ses saisons, la neige et le soleil, les pluies et les frimas ; la rudesse du climat le disputant à celle des hommes » (p. 153). Remarquons, au passage, le rythme et les belles images de cette phrase de prose poétique. Phrase composée de deux propositions séparées par le point-virgule. Première proposition, longue, à rythme ascendant 2/3, suivi de la « chute » brève et dense de la seconde proposition (nous reviendrons sur ces considérations de poétique, dans notre chapitre sur la rhétorique de Salim Bachi).

Comme une malédiction donc, les peines de la femme ne s'atténaient jamais, elles s'accroissent au contraire, au fil de l'âge avec le poids des responsabilités et des injustices.

Attika, elle, pour son malheur, sera jetée dans l'enfer du mariage forcé avec Cheikh Smaïn, fils de marabout. Elle ne connaîtra que chagrins et afflictions en compagnie de ce violent époux d'une jalousie morbide. C'est alors qu'elle lavait toute seule le linge de toute la famille au bord de la rivière, que Cheikh Smaïn, qui comptait lever un gibier près de cet endroit, est subjugué par la voix de la jeune femme qui rythmait chant et besogne.

Cheikh Smaïn est l'enfant tant désiré de Cheikh Amar qui, après une dizaine d'années de désespoir, il eut enfin un fils qu'il dorlota et écarta du monde infantin. Caché aux yeux de tous, il grandit « comme un prince, seul et mélancolique » (p. 161). Au village, on colportait une foule d'histoires concernant ses qualités physiques :

---

<sup>230</sup> Attika est en effet un prénom qui vient de l'arabe "عتيق", qui signifie noble et généreux.

On disait qu'il était beau comme un astre, que ses cheveux étaient de soie et de fils d'or mêlés, ses mains plus pâles que celles d'une jeune fille. Les mères rêvaient de l'avoir pour gendre, les femmes pour mari et les veuves pour concubin. (p. 161).

Mais le jour où il apparut enfin en public, quelles ne furent la déception et l'effroi de tout le monde :

Il se dandinait en tenant sa gandoura brodée. Il soufflait à chaque pas en produisant un son rauque, assourdi, inquiétant. Tous virent combien le fils du marabout était gras, boudiné, malhabile.

Sa peau **d'ébène** effraya les petites gamines près de la fontaine qui s'enfuirent en poussant des cris d'orfraie. Les mères enfermèrent leurs filles. Les veuves s'en remirent à la volonté d'Allah. (Nous soulignons) (p. 161).

Le contraste est donc grand entre la prétendue belle physionomie tant attendue par les villageois et celle que présenta réellement Cheikh Smaïn. Du haut de son rang prestigieux d'« aristocrate »<sup>231</sup> et de marabout<sup>232</sup>, on lui prêtait presque instinctivement des qualités physiques recherchées correspondant aux canons de beauté berbère, en l'occurrence la blancheur et la blondeur, comme si le rang social élevé impliquait automatiquement la beauté et le raffinement. A l'encontre des suppositions, Cheikh Smaïn avait donc la peau d'ébène, noire, d'un noir éclatant<sup>233</sup>.

« Masqué par le feuillage d'un lentisque » (p. 162), le fils du marabout contemplait Attika qui :

baignait ses bras **nus** dans la rivière [...] [qui] tordait un linge **blanc** dont l'éclat claquait sur les galets. Les bras **nus** et **blancs**, Attika, [ma sœur], essorait un drap au-dessus du vif-argent de l'eau qui cavalait entre ses jambes élançées, entre ses doigts de pied recroquevillés par le froid. (p. 162) (nous soulignons).

---

<sup>231</sup> Cheikh Smaïn porte « une gandoura brodée », c'est une marque d'opulence et de richesse dans ce village de paysans où la terre est « aride » et « sèche » et « où les hommes mourraient accrochés à leur bêche, une laine **noire** sur le dos pour unique linceul » (p. 152) nous soulignons encore la couleur « noire » qui est symbole ici de misère et de malédiction.

<sup>232</sup> En Kabylie, les marabouts représentent en effet la caste supérieure tandis que les Akhlan - les descendants des esclaves noirs métissés ou pas - la caste inférieure et la majorité des familles appartiennent à la caste moyenne qu'on appelle « iharriyen » signifiant « hommes libres », dénomination qui revient souvent sous la plume de Salim Bachi dans *La Kahéna* : citons au hasard, « enfant, je nageais dans un ruisseau, près du village des hommes libres » (p.152).

<sup>233</sup> Ébène est la couleur noire qui vient à l'origine du bois d'ébénier, dur, très dense, noir, utilisé en ébénisterie de luxe ou en lutherie. D'où quelques locutions comme « bois d'ébène » : nom donné autrefois par les négriers aux esclaves noirs. *Dictionnaire Hachette de noms communs et noms propres*, Paris, éd. Hachette, 2010.

Une scène qu'on pourrait assimiler – puisque *Nedjma*, comme nous l'avons déjà signalé, est un intertexte privilégié des romans de Salim Bachi – à la scène du Nadhor où le nègre, sous le figuier, surprie Nedjma sortant du bain.

Par sa blancheur et l'éclat de sa peau, par ses gestes rythmés qui semblent en harmonie avec la nature, par son chant et sa voix qui laissent Cheikh Smaïn au bord de la suffocation, Attika revêt tout le charme, toute la fascination, au sens fort d'une Nedjma qui suscite désir et convoitise :

Sa chevelure tombait sur son dos à chaque secousse noyant sa nuque et ses **épaules d'or** et de **blé tendre**. Elle plongeait ses mains **lactescentes** en suivant un rythme intime qui se confondait avec celui de la terre. Elle semblait une ondine, secouant entre ses phalanges les derniers rubans liquides, les dernières lumières, les dernières odeurs.

Des massifs de mimosas déversaient par vagues leurs évanescences ; l'absinthe, sur le ruisseau, laissait couler un alcool léger. [...] Attika continuait à chanter, ses seins balançant au-dessus des serpents et des tissus qu'elle battait sur la pierre. (p. 162) (Nous soulignons).

Un spectacle érotique splendide et sensuel qui met dans un grand émoi le contemplateur et futur époux, éveillant chez lui sens, désir et passion :

Le cœur du **corbeau** explosait d'adoration tendue. Cheikh Smaïn se tenait à distance, masqué par le feuillage d'un lentisque, le souffle court, hagard, subissant ainsi sa première défaite, celle des sens en pagaille, lui, le fils du marabout changé en crapaud devant sa princesse ; il en bavait sur sa gandoura brodée, il en tremblait comme un paludique, se déversant corps et âme entre deux frissons qui le maintenaient suspendu en une fuite extatique. (p. 162) (Nous soulignons).

Dès lors, une question fondamentale s'impose à notre sens : pourquoi Smaïn est-il autant fasciné par les « bras nus et blancs » d'Attika. Est-il réellement noir c'est-à-dire nègre comme le laisse entendre le texte ? Et dans ce cas précis, est-il donc un marabout kabyle de peau noire, ce qui serait vraiment étonnant et invraisemblable<sup>234</sup> ? Ou est-ce alors juste le fruit d'une union illégitime que Cheikh Amar, lorsqu'il souffrait de stérilité, a entretenu avec une autre femme, peut-être la femme de ménage, Settout, qui a, comme Smaïn, la peau noire ?

Les suppositions sont fort nombreuses, c'est pourquoi, dans notre analyse, on ne se tient qu'à une seule hypothèse qui nous semble la plus pertinente. Smaïn est noir parce que

---

<sup>234</sup> Les noirs, à notre connaissance, appartiennent tous à la plus basse caste, les Akhlans.

tout simplement le noir est le meilleur représentant de la différence. Antonyme du blanc (et donc d'Attika), il est totalement Autre, faisant ressortir ainsi l'antagonisme qui régit l'homme et la femme.

En d'autres termes, Smaïn et Attika sont deux figures antithétiques puisque l'une est d'une extrême blancheur et l'autre d'une extrême noirceur et que la blancheur est le reflet inverse – et l'équivalent hyperbolique – de la noirceur. D'où l'immense fascination et l'étonnement de Cheikh Smaïn à la vue d'Attika dont la jeunesse, l'éclat et la blancheur n'ont rien de comparables, ni à son physique à lui, ni à sa femme de ménage. Aussi, la beauté excessive d'Attika s'oppose à l'effroyable laideur de Cheikh Smaïn « gras et rebondi » (p. 189). Alors que celui-ci a provoqué la peur et la fuite de tout le monde, la première est « plus belle que lune et que rose, pétales sur ses joues en fleur<sup>235</sup>, [...], ses yeux de jade [...] ».

La couleur noire de sa peau dénote non seulement l'étrangeté du futur époux mais se charge aussi, comme si le texte anticipait le drame et les malheurs d'Attika, d'un sens péjoratif. Car le noir s'emploie dans le monde maghrébin, comme le signale I. Abdoun, dans « l'invective et la malédiction »<sup>236</sup>. Il est aussi « le signe du deuil [...] de confusion et de désordre [...] c'est la couleur de l'angoisse, des terreurs nocturnes, qui replongent dans l'obscurité originelle »<sup>237</sup>.

Deux figures antithétiques donc, l'une blanche, l'autre noire, qui vont pourtant « s'unir » et « se rejoindre » dans et par la violence.

Dans ce sens, la rencontre avec la femme est de même type que la rencontre avec l'étranger ou avec l'Autre. Le texte exagère ainsi la noirceur de Cheikh Smaïn (« peau d'ébène ») en plus de sa charge négative parce que le noir est totalement Autre, mettant ainsi en évidence *l'Unheimliche* ou *l'inquiétante étrangeté* découlant de ce choc des différences.

Profondément bouleversé par Attika, Cheikh Smaïn sombre en effet, dans la langueur – voire même dans la folie – tant la jeune femme lui semble si différente de la

---

<sup>235</sup> On reconnaît ici une intertextualité avec l'un des contes berbère recueillis par Taous Amrouche dont le titre est « Roundja, la jeune fille plus belle que lune et que rose » In AMROUCHE, Taous. *Le grain magique. Contes, poèmes, proverbes berbères de Kabylie*, Algérie, éd. Mehdi, 2009, pp. 181-199.

<sup>236</sup> ABDOUN, Ismaïl. *Lecture(s) de Kateb Yacine*, Alger, Casbah éditions, 2006, p. 163.

<sup>237</sup> PONT-HUMBERT, Catherine. *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Paris, éd. Jean-Claude Lattès, coll. « Pluriel », 1995, pp. 311-312.

vieille Settout<sup>238</sup>, la femme de ménage, qui le fait frissonner de dégoût car sa « peau est celle d'un corbeau » et sa « chair embastillée commence à émettre une odeur de charogne » (p. 169).

C'est ainsi donc que l'angoisse et le malaise que génère la rencontre d'Attika conduisent Cheikh Smaïn dans une forme de démence et de dépersonnalisation où il se transforme même en animiste :

Cheikh Smaïn se traînait dans son logis, perclus de douleurs, s'imaginant donner vie aux objets qui l'entouraient ; une bougie lui tenait lieu d'auditoire, une casserole de confidente. Et c'est pendant qu'il conversait avec une chemise, dont il admirait les manches blanches, sans doute se souvenait-il ainsi des bras de ma sœur, que le père sut de quoi souffrait son rejeton. (p. 189)

Outre cette déraison, Cheikh Smaïn est déshumanisé à la suite de cette rencontre et est assimilé à un animal lorsqu'il observe d'un « œil inquisiteur et déjà jaloux » Attika s'attelant à sa tâche au bord de la rivière. Le narrateur écrit dans ce sens : « ainsi l'animal s'imaginait entendre le murmure des anges, les bendirs<sup>239</sup> du paradis. Il observait une houri que sa concupiscence déshabillait puis profanait » (p. 169).

Parce que ses pulsions sexuelles dominant toute activité mentale et intellectuelle, Cheikh Smaïn est réduit ainsi à l'état animal, voire pire, car ce qui est suggéré à travers cette phrase c'est le caractère démoniaque et diabolique de cet homme dont la perversité est poussée à l'extrême pour profaner la pureté d'Attika comparée, ici, à une houri<sup>240</sup>.

En tout cas, quel que soit son degré de folie, d'animosité et de vice, Smaïn exprime une stupeur mêlée d'effroi à la vue d'Attika. Une rencontre troublante qu'on peut assimiler facilement à une rencontre ou à un heurt avec un étranger totalement différent. Car dans la société traditionnelle (celle des années quarante, dans le cas d'Attika), une séparation s'opère très tôt entre le monde féminin et le monde masculin. C'est avec Roundja, l'autre sœur, l'exact contraire d'Attika, que le narrateur montre cette scission qui éloigne très tôt l'homme de la femme et inversement :

---

<sup>238</sup> En arabe dialectal et en kabyle, on qualifie de « Settout » une personne méchante, malfaisante et rusée qui agit en toute discrétion. Dans les contes berbères, notamment dans *Le grain magique*, Settout est la vieille sorcière qui jette des sorts.

<sup>239</sup> Le Bendir est un grand tambour d'Afrique du Nord.

<sup>240</sup> Dans le Coran, une Hourri est une vierge parfaite du paradis, promise à tout bon musulman.

Roundja, compagne de mon enfance, se vêtit d'une aura de guerrière punique : femme ensauvagée, démarche souveraine, dont la voix impérieuse en imposait à tous les mioches du village, poissons dans son sillage, goélette s'éparpillant dans les venelles en scandant son nom jusqu'à l'irruption fatale d'un adulte, une femme d'ailleurs, qui mettait fin à nos cavales enchantées.

L'enfance ne connaît pas encore ces distinctions qui séparent les êtres humains en deux camps. Et si dans un village de montagne, au début du siècle, le distingo prend des formes codifiées et strictes chez les adultes, l'interrègne de l'enfance se complait à l'ignorer bien que les graines de la discorde soient déjà plantées, pour notre malheur et notre incompréhension futurs. (p. 158).

Outre ce schisme, c'est la complicité de la femme qui est mise en évidence dans ce court paragraphe. De connivence avec la loi masculine, ce sont en effet des femmes d'un certain âge, souvent des mères et des grands-mères, qui veillent au respect des traditions et à la perpétuation de l'ordre patriarcal avec ses règles ségrégatives envers la gent féminine. Préservant le système, ces femmes assurent ainsi le règne de leurs fils et petits-fils sur leur descendance féminine, tout en jouissant en contrepartie du respect dû à la position de mère ou de matriarche sans lequel elles n'auraient pu s'imposer. Car du haut de leurs statuts de mère, elles bénéficient d'une considération importante et d'une grande estime leur conférant le droit de décision et de gestion du foyer auquel se soumet sans contrainte l'homme qui en dépend même parfois. Osons paraphraser à ce sujet Naget Khadda qui souligne pertinemment, nous semble-t-il, que dans une société traditionnelle comme celle de ces personnages, le pouvoir patriarcal a pour corolaire un "matriarcat affectif", déterminant une forte dépendance des hommes vis-à-vis de la mère<sup>241</sup>.

Précisons par ailleurs, que cette division entre les sexes au sein d'une même société se manifeste par une réelle division de l'espace. Alors que la djemâa où siégeait Cheikh Amar (père de Smaïn) était réservée exclusivement aux hommes, la fontaine ou la rivière où Attika lavait son linge étaient strictement des espaces féminins en dehors desquels la parole de la femme est impossible ou relativement possible en cas d'absence masculine. Cette délimitation topographique implique une disjonction du masculin et du féminin donnant la prééminence à l'homme et assignant à la femme le statut de subordonnée. Une situation qui aggrave la méconnaissance du monde masculin par la femme et le monde féminin par l'homme. C'est ce que montre aussi, à sa façon, Kateb Yacine en disant :

---

<sup>241</sup> KHADDA, Naget. *Représentation de la féminité dans le roman algérien de langue française*, op. cit., p. 92.

Je crois que tous les Algériens savent plus ou moins obscurément ce que sont les femmes, au moins en tant que mères, et qu'ils les respectent. Mais ça s'arrête là. Pourquoi ? Parce que nous sommes plongés dans le monde arabo-islamique et que dans ce monde, les femmes deviennent pour les hommes des étrangères à partir de l'âge de la puberté. C'est-à-dire que dès qu'on commence à grandir, on ne va plus avec sa mère au bain maure. On ne voit plus le monde des femmes. On est considéré comme un homme. [...] A un moment, ça devient totalement inconnu. Nous perdons le contact avec le monde des femmes<sup>242</sup>.

L'intrusion de Cheikh Smaïn dans l'espace donc interdit et prohibé aux hommes le confronte à cet extraordinaire Autre qu'est la femme, découvrant avec stupéfaction l'altérité du semblable. En effet, dans cette société où les frontières entre les univers masculin et féminin sont délimitées, la femme acquiert ainsi une fonction double et ambivalente en tant qu'elle incarne à la fois le même et l'Autre, regroupant deux entités unies dans et par une relation de « disjonction conjonctive »<sup>243</sup>, comme aurait dit Gilles Deleuze.

Cependant, malgré le ravissement et la fascination que la femme suscite par sa beauté ou son « physique », son ambivalence et sa capacité à être le même et l'Autre, la tradition lui assigne le statut de subalterne, ouvrant ainsi la voie à l'exercice de la violence et à toutes sortes d'injustices. Victime d'un système tyrannique donc, Attika est l'exemple même de ce que subit toute femme dans la structure patriarcale. Mariée de force à un homme qui la brutalise et auquel elle ne peut donner d'enfants, elle va dire, à sa manière, la nécessaire dislocation de ce système et de tout système oppressif, y compris celui de la colonisation.

### **3. L'autorité du père mise en jeu**

A la vue d'Attika, la réaction de Cheikh Smaïn est très paradoxale. Tirailé entre son attirance et son désir d'une part, sa haine et son mépris, d'autre part, il manifeste en effet un caractère complexe et ambigu envers la femme.

---

<sup>242</sup> Interview de Kateb Yacine disponible sur : <http://hacemess.centerblog.net/59-Kateb-Yacine-parce-que-c-est-une-femme-> Consulté le 14/03/2016.

<sup>243</sup> C'est une sorte de complémentarité des différences qui s'oppose à l'idée d'antagonisme conflictuel. Voir à ce sujet la définition de « Dispars » dans SASSO, Robert & VILLANI, Arnaud. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, op. cit., p. 124.

Complètement fasciné, il sombre dans un profond abattement que tous les remèdes du père n'ont pu guérir : « infusions, décoctions et prières ne vinrent [pourtant] pas à bout de sa langueur » (p. 188). Mais en même temps, Smaïn tient un langage très violent envers toutes les femmes. De son activité malsaine de voyeur qui les regarde, en cachette, laver le linge près de la rivière, il fait une déduction totalement déformée par sa frustration haineuse qui consiste à ne voir que vice et péché dans toute tâche féminine : « Ah ! Ouh ! Si leurs parents savaient comme elles secouent le linge ! Comme elles l'essorent ! Elles l'empoignent pour mieux le tordre, pour le faire dégorger de toute sa sève, blanche et liquide. Les chiennes savent s'y prendre entre elles » (p. 170). Il s'imagine alors que toutes ces femmes s'adonnent, en travaillant, à des activités saphiques. Il croit « qu'elles se caressent sous prétexte de se laver », « qu'elles se murmurent des paroles interdites et s'esclaffent en s'aspergeant » et « que certaines d'entre elles poussent le vice jusqu'à s'embrasser sur la bouche » (p. 170).

Toutes ces imaginations malades montrent l'ampleur du trouble que provoque la femme chez Smaïn ainsi que toute sa perversité. Un comportement qui dénote aussi l'ignorance et la méconnaissance de l'univers féminin par l'homme qui s'acharne à se survaloriser par rapport à la femme, son *alter ego*, en multipliant même les références au Texte sacré comme le fait justement Cheikh Smaïn qui se parle à lui-même en disant :

[...] Elles ne nous feraient pas l'aumône d'un sourire, à nous, leurs maîtres naturels. Sur le Livre, ne nous doivent-elles pas obéissance et respect, respect et obéissance ? Et bien d'autres allégeances encore, comme la terre que nous labourons avec nos bras, comme la terre que nous retournons avec nos mains, oui, elles nous doivent bien des fruits [...] (p. 170).

En forçant les références au Coran pour les plier à ses fantasmes libidineux, le jeune homme se donne la légitimité de s'attribuer le statut supérieur de « maître naturel » et de « coller » à la femme celui de « sous-être » qui doit soumission et subordination à son « seigneur » et « maître » comme le dit si bien le fameux cliché phallogratique ...

Cheikh Samaïn apprend toutefois de son père qui lui répète chaque soir, en tenant « le Livre, l'Unique » entre ses mains, que la femme, parce que source de désir, est la cause du vice et qu'il faut donc s'en éloigner. Mais sa pulsion ambivalente le pousse à faire le contraire de ce que lui enseigne son père en allant épier les jeunes femmes à la rivière :

« je ne peux les regarder sans éprouver l'aiguillon du remords, la morsure du désir qu'il me faut combattre de toutes mes forces » (p. 170).

Cheikh Smaïn est ainsi déchiré, écartelé entre d'une part son désir pour la femme, et d'autre part, la volonté de l'écraser, de la réduire à l'esclavage, tout en la tenant responsable de la tendance masculine au vice libidinal.

Ce comportement par là-même emblématique, à notre sens, de l'inconscient social régissant l'ordre patriarcal où la femme est désirée mais dominée et accablée par toutes sortes de devoirs et de tâches dont l'enfantement représente l'un des plus essentiels. A l'instar du nègre de Kateb Yacine, Cheikh Smaïn incarne en quelque sorte le Ça<sup>244</sup>. Il épie Attika comme le fait le nègre avec Nedjma. Il est tout aussi noir, même très noir, « peau d'ébène » – que le nègre katébien, suscitant d'ailleurs la frayeur de tous les villageois qui l'aperçoivent pour la première fois, élément qui rappelle l'étonnement de Nedjma à la vue du nègre. Il est, de surcroît, comparé à un rapace : « Attika, convulsée, refusait de retourner chez elle, refusait de rejoindre le rapace » (p. 182). Une comparaison réitérée vers la fin du récit : « Attika, ma sœur, baignait ses bras nus et blancs pendant le vol concentrique du rapace » (p. 284). Nous pouvons émettre deux explications possibles à l'utilisation du mot « rapace » dans cette phrase. Littéralement, Cheikh Smaïn est comparé à un rapace parce qu'il fait subir à sa femme sévices et violences. Mais cet oiseau ne rappelle-t-il pas, en intertexte, « le vautour » qui figure chez Kateb Yacine les ancêtres et que représente aussi le nègre<sup>245</sup> ? Mais en négatif car le vautour, « noir et blanc », est aussi la réincarnation de Lakhdar, mari et amant aimé de Nedjma.

Smaïn serait-il donc à son tour le représentant de ses ancêtres ou du moins de leurs archaïsmes les plus rétrogrades ? En tout cas, « rapace », tel qu'il est dénoté par le texte, n'a rien des attributs positifs du vautour symbolique katébien, il doit être au contraire tendu dans le sens « naturel » de prédateur cruel et désigne, quasi littéralement, le futur impitoyable époux d'Attika : « son cœur se déchirait, oscillant entre l'extrême vénération et l'extrême désir<sup>246</sup> et l'emmener, secouer ainsi la torpeur qui me gagne », pensait-il en l'observant près de la rivière (p. 169). Smaïn va ravir Attika, l'arracher à une vie misérable

---

<sup>244</sup> I. ABDOUN démontre en effet comment le nègre de Kateb Yacine incarne l'inconscient social. Consulter à ce sujet « Le personnage du nègre dans *Nedjma* et *Le polygone étoilé* » In ABDOUN, Ismaïl. *Lecture(s) de Kateb Yacine*, op. cit., pp. 143-158.

<sup>245</sup> « Il était peut-être lui aussi le descendant ... (de Keblout) » dans *Nedjma*, p. 146 et dans *Les ancêtres redoublent de férocité*. In ABDOUN, Ismaïl. *Lecture(s) de Kateb Yacine*, op. cit., p. 145.

<sup>246</sup> Une césure qui est signalée dans le texte par un saut de ligne et un alinéa, passage au monologue.

mais simple et paisible pour la jeter dans les tourments et le malheur qui vont la pousser à se suicider.

Précisons aussi que « Rapace<sup>247</sup> » et « vautour<sup>248</sup> » ont surtout en commun une étymologie qui dénote l'enlèvement ou la saisie de quelque chose ou de quelqu'un par la force et la violence.

Le sort d'Attika est donc un des exemples limites de ce que subit toute femme dans une société traditionnelle où règne le totalitarisme masculin, comme si cet « enlèvement », ce « rapt » étaient inévitables, fatalement inscrits dans la vie d'une femme. Un destin auquel Roundja, l'autre sœur, tente en vain d'échapper : « comprends-tu je ne veux pas les laisser **m'enlever** », dit-elle à son frère (p. 175) (nous soulignons).

Cheikh Smaïn représente ainsi, à lui seul, toutes les pulsions masculines ancestrales exacerbées et refoulées à l'égard des femmes. Il est le « rapace », le « vautour » qui va dérober Attika à la fleur de l'âge pour assouvir un désir animal instinctif attisé par l'extraordinaire voix et l'impressionnante blancheur de la femme pour, ensuite, la malmenier, la maltraiter en voyant qu'elle est inféconde. Au lieu de s'interroger sur l'hypothèse de sa propre stérilité car son père a souffert du même mal durant plusieurs années, il va accabler Attika de sarcasmes en rejetant toute la faute sur elle : « Cheikh Smaïn la [Attika] traitait comme une bonne dont la vocation finale serait de délivrer pour lui une flopée d'enfants », écrit le narrateur (p. 189). Car le but ultime de tout mariage dans une telle société est d'abord et avant tout d'assurer sa descendance mâle en priorité réduisant la femme à son unique rôle de génitrice et à son statut social exclusif de mère qui lui a été attribué par la tradition, depuis des millénaires.

Demeurant stérile, Attika va subir toutes sortes de violences et d'humiliations de la part de son mari, d'abord, puis de son père qui, après une dispute corsée avec le premier la recueille un moment puis la bat pour finir par la renvoyer chez sa belle-famille les pieds nus sous la neige.

---

<sup>247</sup> « Rapace » vient du latin *rāpax* ou *rapacis* : ravisseur, pillard, voleur. In le dictionnaire Latin/Français. *Le Gaffiot de poche*, Paris, Hachette, 2001.

<sup>248</sup> « Vautour » vient du latin *vūltūr* issu du terme *Vellere* qui signifie l'arracheur ou le ravisseur. In REY, Alain (dir.), *Le Robert Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, janvier 1994, tome II. Et *Vellere* vient de *Vellō*, *īs*, *ēre*, *vulsī* ou *volsī*, *vulsum* ou *volsūm* : « arracher », « détacher en tirant ». In le dictionnaire Latin/Français. *Le Gaffiot de poche*, op. cit.

« Doublement battue et martyrisée » (p. 179), Attika, dépourvue de toute protection, n'a plus aucun refuge ni aucune autre possibilité de résistance. Même le chant qui constitue l'unique moyen permettant à la femme d'exorciser peine et injustice, reste un recours insuffisant pour Attika qui choisit de se laisser engloutir dans la rivière. Ce suicide va hanter son frère, Hamid Kaïm-père, durant toute son existence, et déterminer sa vie future, son départ du village natal et son installation à Cyrtha : « après la mort d'Attika, Hamid Kaïm-père, âgé de quinze ans, partit à Cyrtha poursuivre ses études, abandonnant Roundja et le village de son enfance, dont le souvenir entaché par le suicide de sa sœur allait le hanter sa vie durant » (p. 190).

Cet événement tragique à l'origine d'un déplacement géographique et d'un long parcours d'assimilation et d'acculturation<sup>249</sup> peut se lire alors comme une brisure et une faille insurmontables qui marqueront une modification culturelle sans précédent. Intimement lié à la situation historique, le drame du suicide dit d'une part, la nécessité d'abolir et de renverser les valeurs ancestrales qui confèrent à la femme une « infériorité atavique »<sup>250</sup>, et exprime d'autre part, le procès de dissolution du système social et culturel originaire basé sur la supériorité d'une caste, les marabouts, sur toutes les autres. Nous allons d'ailleurs nous attarder un tant soit peu sur ce dernier point que nous n'avons pas encore abordé.

Il faut noter en effet que Cheikh Smaïn n'est pas un simple citoyen kabyle, il est le fils du Marabout, Cheikh Amar, bénéficiant ainsi d'un statut privilégié. Car en tant que représentants de la foi musulmane, les Marabouts jouissent d'un rang supérieur dans la hiérarchie kabyle en particulier.

Signalons par ailleurs qu'en Afrique du Nord, marabout ne désigne pas sorcier ou guérisseur comme les marabouts d'Afrique subsaharienne qui pratiquent, eux, une forme de chamanisme. C'est en fait, une francisation d'Almoravide<sup>251</sup> (de l'arabe : المرابطون (*al-*

---

<sup>249</sup> Confronté à l'éducation et au milieu français, Hamid Kaïm-père s'éloigne au sens propre comme au sens figuré de sa famille et de son village, les propos du narrateur prennent alors tout leur sens : « Hamid Kaïm embarqua un matin à bord du car qui l'éloigna des siens » (p. 191).

<sup>250</sup> Expression que nous empruntons à Naget Khadda dans KHADDA, Naget. *Représentation de la Féminité dans le roman algérien de langue française*, op. cit., p. 11.

<sup>251</sup> Selon Gabriel Camps, l'empire Almoravide s'étend du Sénégal à l'Espagne et de l'Atlantique au méridien d'Alger. Il fut créé par une tribu berbère nomade du Sahara occidental, les Lemtouna, d'ascendance sanhadjienne. Sous l'égide d'un réformateur de Sidjilmassa, Ibn Yasin, les adeptes de ce mouvement avaient l'ambition de retrouver un Islam « pur » et « austère ». Ils se groupèrent dans un couvent fortifié, ribat, d'où al-murâbitun : hommes du ribat, devenus almoravides. Voir CAMPS, Gabriel. *Les berbères. Mémoire et identité*, Alger, éditions Barzakh, 2011, pp. 142-143.

*Murābiṭūn*), « les gens du *ribāt*<sup>252</sup> ». Les *ribāt* sont devenus plus tard des zaouïas où sont formés des ascètes qui allèrent conquérir d'autres contrées arrivant de cette manière en Kabylie. C'est ainsi que certains kabyles qui ont été formés dans ces zaouïas ont adopté le nom des Almoravides en se faisant appeler « Imrabḍen », formant ainsi une tranche populaire très respectée, voire même dans certains cas, vénérée en raison des mythes généalogiques colportés à leur sujet allant jusqu'à soutenir qu'ils sont de lignée mohammadienne.

C'est ainsi que Cheikh Amar, « siégeait à la djemaa avec tous les honneurs dus à son rang : « on le gavait de « sidi » », dit le narrateur (p. 160). Or sidi (=seigneur), comme le relève I. Abdoun à propos de Si Mabrouk de Kateb, est « une marque d'honorabilité et/ou de pouvoir politique (dans un sens très large) ou religieux (ou les deux à la fois, tant le politique et le religieux sont intimement (al)liés au Maghreb, de tout temps...) »<sup>253</sup>.

Le père Amar et son fils Smaïn portent également tous les deux le titre de « Cheikh » (de l'arabe شيخ) qui correspond chez les musulmans au sage, à un homme respecté en raison de son âge avancé – car littéralement « Cheikh » en arabe veut dire « vieux » – ou à ses connaissances scientifiques et/ou religieuses. Par extension, le Cheikh prend donc le sens de maître. L'exemple le plus illustre, pour le savoir, est le grand savant et poète mystique andalou : Ibn' Arabi dit « cheikh el-akbar » qui signifie « le plus grand Maître » ou « le Maître, le plus grand », *magister maximus*.

Le terme de Cheikh est également employé dans le sens de seigneur, car au Maghreb, les détenteurs du pouvoir comme les chefs des confréries, des zaouïas ou des tribus portent le titre de Cheikh. Et le père de Smaïn, le « guide du village » et « l'honneur des croyants » comme le désigne le narrateur (p. 160) ou le « vieux satrape », comme le décrit son fils (p. 170), possède un pouvoir théologico-politique et de surcroît des pouvoirs magico-religieux :

Tous cherchaient à lui baiser la main ; les matamores à la moustache retorse comme les porteurs de fusil se penchaient avidement sur son bras [...] Du matin au soir, Cheikh Amar bénissait les vieux [...] sacrait la pucelle chez sa mère, la femme enceinte, la belle-mère en rage contre sa bru, la bru contre la belle-mère. De la répudiée à la veuve, de la vierge à la

---

<sup>252</sup> Le *ribāt* est une forteresse qui sert de ligne de défense frontalière au début de la conquête musulmane en Afrique du nord. Par la suite, le *ribāt* devient un endroit de refuge pour les mystiques et se transforme même en Zaouïa.

<sup>253</sup> ABDOUN, Ismaïl. *Lecture(s) de Kateb Yacine, op. cit.*, p. 153.

putain, toutes se voyaient octroyer une parole sage, une sourate médicinale, une tisane versifiée et coranique. (p. 160).

Ainsi, Cheikh Amar utilise son instruction ainsi que ses connaissances du texte coranique pour acquérir des pouvoirs magiques et duper ses concitoyens. Cependant, on peut lire entre les lignes l'ironie du narrateur qui tourne en dérision la naïveté des villageois qui se pressent pour « lui baiser la main » afin de recevoir un peu de bénédiction, de protection divine ou, comme on dit au Maghreb, de la « baraka ». Cette ironie est d'autant plus importante lorsque la miraculeuse naissance de son fils est rapportée quelques lignes plus loin. Car après de nombreuses années de stérilité, le Cheikh a enfin un fils :

Les vieilles du village racontent qu'en se rendant à La Mecque Cheikh Amar rencontra un ange qui lui offrit une pomme, lui enjoignant d'en donner les épluchures à sa jument et le cœur à sa femme<sup>254</sup>. Et ainsi, neuf mois plus tard, vint au monde l'unique descendance du marabout. Voilà ce que marmonnent les vieilles jamais à court d'histoires. (p. 161)

La naissance du fils est entourée ainsi de légendes mais le narrateur écrit à la fin sur un ton ironique que « d'autres récits, moins légendaires, plus cocasses, circulent sur ce miraculeux enfantement » (p. 161) – peut-être le bâtard d'un esclave, « peau d'ébène », le Cheikh cocufié par un nègre.

En effet, Cheikh Amar refusait de mettre en jeu sa virilité. Il pouvait bien, comme le précise le texte, répudier sa femme qu'il croyait « inféconde comme le sable, sèche comme la paille » (p. 161), mais il est terrifié à l'idée d'amener la preuve certaine de sa stérilité. Et on sait combien il est important pour un homme issu de cette société – kabyle – d'avoir une progéniture qui assurerait sa descendance mâle. Un homme stérile est considéré comme impuissant portant ainsi directement atteinte à sa virilité ou à ce qu'on appelle en arabe dialectal « redjla » et en kabyle « turrugza ».

Cheikh Smaïn, lui aussi, n'est pas épargné par ce mal et sentant son pouvoir « phallique » compromis par la stérilité, il rejeta toute la faute sur Attika, la battant et la menaçant de la répudier, épouvantant ainsi la jeune épouse pour qui la répudiation est le comble de l'infamie.

---

<sup>254</sup> On reconnaît ici une intertextualité avec les contes populaires recueillis par Taos Amrouche, et notamment, « Roundja, la jeune fille plus belle que lune et que rose » dans *Le grain magique. Contes, poèmes, proverbes berbères de Kabylie*, op. cit., pp. 181-199.

La stérilité des personnages de la secte maraboutique exprime la disparition prochaine et la nécessaire dislocation du système de domination qui régit la société kabyle, système qui place les marabouts à la tête de l'échelle sociale et auxquels on doit respect et vénération. Le suicide d'Attika aurait donc, quant à lui, cette double dimension qui consiste à revendiquer l'obligation de détruire toute forme de supériorité non seulement celle que subit la femme de la part de l'homme, mais aussi celle de tout un système atrophié et miné par une sorte de conflit larvé. A cette forme particulière de « luttes de classes », le texte fait référence de manière implicite, subtilement interrogative, avec un humour ironique – souligné par les guillemets et l'italique : « le « sidi » et père du *jouvenceau* s'avança dans la cour ; derrière lui, la rumeur s'apaisa. L'instant était capital : qui du futur beau-père ou du marabout ferait le premier pas ? » (Souligné par l'auteur) (p. 189).

Une interrogation qui restera sans réponse mais qui met en évidence l'inégalité sociale comme si l'un des deux devait prendre l'initiative de faire le premier pas par considération et respect pour l'autre. Car il est déjà de coutume de respecter la belle-famille qui a bien voulu marier son fils avec l'une des filles de l'autre famille comme si on leur avait rendu service. Et dans le cas d'Attika qu'on a marié à un marabout<sup>255</sup>, l'enjeu est double pour son père qui doit déférence à une belle-famille de surcroît Maraboutique.

C'est la peur d'une éventuelle répudiation qui explique toute cette considération qu'on devait à la belle-famille. D'ailleurs un dicton kabyle dit « *adhuggal am umeravedh* » ce qui signifie « le beau-fils est au même titre qu'un marabout ». Mis au même niveau que le marabout, le beau-fils jouit ainsi de la même place supérieure parce qu'il peut à tout moment renvoyer son épouse, sachant que la répudiation est un déshonneur pour toute la famille de la femme, comme le souligne le narrateur à propos d'Attika : « l'opprobre en eût été définitif et eût rejailli sur toute la famille » (p. 190).

C'est pourquoi, quand Attika s'est réfugiée chez ses parents fuyant la violence de son mari, son père la renvoie à son tour à coup de bâton chez Cheikh Smaïn. Une situation qui laissa au dépourvu la jeune épouse : « sa mère et son père se montrèrent à son égard

---

<sup>255</sup> Notons que dans la société kabyle de l'époque, les mariages se plient à des règles conventionnelles très strictes. Les Akhlan issus de la caste inférieure se marient exclusivement entre eux. On ne leur laisse pas le choix de se mélanger aux autres. Quant aux marabouts, se considérant supérieurs, ils préfèrent se marier entre eux mais des passerelles, qui restent exceptionnelles, sont possibles. Ainsi, un marabout peut épouser une femme issue de la caste moyenne mais une femme marabout, par orgueil, on ne la marie pas à un homme d'une autre caste.

intraitables, se comportant comme sa belle-famille, poussant la méchanceté ou l'ignorance jusqu'à lui faire croire qu'elle ne mettait pas assez de bonne volonté dans son travail d'épouse » (p. 190).

N'ayant plus aucun autre choix, Attika se suicide donc comme s'il fallait rompre définitivement avec cette structure familiale archaïque ainsi qu'avec tout le système culturel répressif et son ordre interne de domination injuste. A un autre niveau, cette fin tragique de la femme exprime aussi la volonté de renverser l'ordre colonial tant « racisme et misogynie procèdent de la même logique »<sup>256</sup> (un point sur lequel nous reviendrons plus tard).

---

<sup>256</sup> KHADDA, Naget. *Représentation de la féminité dans le roman algérien de langue française*, op. cit., 81.

#### 4. L'inceste ou la quête de l'unité idéale perdue

Hamid Kaïm-père éprouvait pour ses sœurs, « seules compagnes de ses jeux d'enfant, un amour trouble (...) » (p. 188). Cet amour incestueux ne doit pas se lire au premier degré ou de manière littérale. Il revêt à notre sens une symbolique beaucoup plus importante. Il exprime l'amour et l'union entre soi et probablement le fantasme de complétude de soi à soi. Une phrase du texte suggère particulièrement la nostalgie de cette union entre soi : « nous couchions à même le sol en terre battue ; sur de fins matelas d'étoffe, frère et sœurs confondus, la même chair le même sang » (p. 174).

Hamid Kaïm-père aimait, en effet, ses deux sœurs aînées, il avoue lui-même dans son journal : « Elles [ses sœurs] étaient, avec ma mère, l'incarnation de la femme que je poursuivrais sur les chemins du vaste monde » (p. 153).

L'enfance du narrateur auprès de ses sœurs était heureuse. Attika et Roundja étaient les substituts de la mère, une mère absente et pourtant présente et bien vivante. Elles ont toutes les deux su remplacer la mère effacée, une femme fragile qui survivait grâce à ses filles lesquelles s'occupaient des travaux ménagers, des oliviers et des figuiers ainsi que de l'éducation de leur jeune frère. L'amour de Hamid Kaïm-père n'était pas à sens unique, ses sœurs lui vouaient elles aussi un amour incommensurable à tel point que les parents sont devenus soupçonneux à leurs égards, comme le souligne le narrateur :

Nos parents nous chahutaient parfois sur notre liaison, observant sans doute la genèse d'une ivresse, le début d'une entente scellée par le même sang, qui nous traversait comme les affluents d'un fleuve dévalant à travers les collines, eau vive à ne pas contrarier. (p. 159).

En outre, Attika et Roundja se confondent dans cette passion incestueuse car on ne sait jamais précisément avec laquelle des deux le jeune homme échange ses propos amoureux. Le lecteur imagine alors, essaie de deviner à chaque fois qui est l'interlocutrice du narrateur. D'autant que les propos de ce narrateur, lors des dialogues avec ses sœurs, deviennent subitement énigmatiques et elliptiques (ce qui est signalé par l'absence de verbes introducteurs), et les sœurs se confondent aussi dans le récit comme s'il y avait une volonté délibérée de les fusionner dans cet amour, comme si ce qu'il disait à l'une était aussi bien valable pour l'autre.

Les échanges donnent, de surcroît, l'impression que l'amour que porte Hamid à ses deux sœurs est tellement fort que celui-ci ne forme qu'un avec chacune d'elle. Une

harmonie qui dénote un rapport de gémellité particulièrement marqué par l'utilisation de mots et d'expressions tels que : « oui mon unique » (p. 165), « ton frère, ton unique » (p. 165), « mon frère unique mon seul » (p. 175), « ma tendre sœur mon âme » (p. 178), « mon tendre ma sœur mon âme » (p. 178). Des expressions qui, tout en faisant écho au célèbre vers d'ouverture du poème Baudelairien *L'invitation au voyage* « mon enfant, ma sœur », révèlent un amour tellement fort que les amants deviennent finalement des âmes-sœurs.

Plus encore que le thème de l'âme-sœur, un mythe universel, c'est à l'imaginaire maghrébin que fait référence cet amour interdit :

regarde-moi et promets de ne pas les laisser m'emmener je t'en conjure je suis à toi entre  
tes mains

ils diront pis que pendre de nous et nous serons comme ces amants figés pour l'éternité

le bain des maudits oui je veux le prendre en ta compagnie ne me laisse pas mourir seule  
et enfermée je veux continuer à vivre comme toi comme vous les hommes je veux voyager  
je veux apprendre je veux aimer je veux je veux<sup>257</sup>. (p. 165-166).

L'auteur enracine ainsi cet amour incestueux dans la légende connue de « Hammam meskhût'în » ou le « bain des maudits »<sup>258</sup>. Attika préfère ainsi le châtement divin de l'amour interdit, la pétrification, au mariage avec Smaïn qu'elle compare à une prison et à une mort lente et solitaire. La référence à cette légende indique par ailleurs la violence de l'amour-passion qu'éprouvent les amants incestueux l'un pour l'autre. Le choix du pire supplice et de l'union des âmes dans la mort exprime ici la quête d'une unité perdue, le rêve de complétude de soi à soi, le désir exacerbé d'unité et de fusion entre soi, un désir qui porte en lui la nostalgie de l'union endogène.

Mais paradoxalement, le texte oscille entre une endogamie profondément désirée d'une part, notamment par le biais de cet amour, et d'autre part, fortement rejetée particulièrement par les personnages féminins.

---

<sup>257</sup> Nous reprenons ce court paragraphe très poétique tel qu'il est transcrit par l'auteur : les césures sont marquées par un saut de ligne et un alinéa sans aucune ponctuation, il n'y a en effet ni virgule ni même une majuscule, on y verrait un poème en versets...

<sup>258</sup> En analysant le thème de l'inceste dans l'œuvre de Kateb Yacine, Jean Déjeux parle du « bain des maudits » et de « Hammam meskhût'în » où les amants incestueux sont pétrifiés et métamorphosés. DEJEUX, Jean. « Les structures de l'imaginaire dans l'œuvre de Kateb Yacine » In *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°13-14, 1973. Mélanges Le Tourneau. I. pp. 267-292. Disponible sur [http://www.persee.fr/doc/remmm\\_0035-1474\\_1973\\_num\\_13\\_1\\_1209](http://www.persee.fr/doc/remmm_0035-1474_1973_num_13_1_1209) Consulté le 28/03/2016.

Pour Hamid Kaïm-père, par exemple, qui « se souvient très bien de la douceur qui émanait de chacune de ses sœurs »<sup>259</sup> (p. 153), ce village kabyle où il a vécu son enfance – avant la mort d’Attika – représentait pour lui un monde idyllique où régnait l’harmonie et l’équilibre. Il en va de même pour Hamid Kaïm-fils qui enviait l’enfance du père ainsi que son bonheur et son épanouissement dans le giron des sœurs, des joies auxquelles il n’a pas goûté, lui, le fils unique qui n’a jamais connu sa mère :

Kaïm ressentait du désir pour ces deux jeunes filles qu’il ne connaîtrait jamais. Il enviait alors l’enfance du père, comme s’il eût, lui son fils, au travers des mots, subi avec violence le rapt du passé. Il se sentait démuné et appauvri, car son enfance, hormis ces quelques journées passées en la compagnie de son père et d’Ali Khan, sur une plage dont il se souvenait encore, ne présentait aucun intérêt. Son père disparu après le coup d’Etat, son enfance avait crevé comme une bulle de savon au soleil ; il ne lui restait plus que le souvenir ébloui des irisations et des prismes. (p. 163).

En effet, c’est en prenant part, grâce au journal, à la vie paternelle et à son enfance que le fils va se construire au plan affectif. Les notes du père sont dans ce sens d’une importance capitale car elles ne constituent pas seulement la partie paternelle manquante à la constitution de son moi mais aussi l’élément matriciel. Car en lisant le journal du père, le fils cherchait aussi à rencontrer sa mère, comme le souligne le texte : « lui-même [Hamid Kaïm] s’était demandé souvent, en lisant les souvenirs de son père, cherchant à repérer, entre les lignes, la présence d’une autre disparue, sa mère, à quoi diable pouvait bien rimer cette quête des origines » (p. 168). Mais à défaut de la mère, ce sont les tantes paternelles qui occupent à la fois le rôle de substituts de la mère et de l’origine tant recherchée et espérée.

Cependant ce microcosme paradisiaque, teinté de nostalgie en ce qui concerne Hamid Kaïm-fils qui a retrouvé au sein même de cette société un sens à sa vie en recouvrant un pan de son histoire personnelle, connaîtra un rejet catégorique de la part des personnages qui y ont vraiment vécu. Le lieu d’un bonheur intense se transforme finalement en une scène tragique. Le père fuit le village natal après le suicide d’Attika et n’y revient plus malgré la promesse qu’il s’est engagé de tenir auprès de sa plus jeune sœur.

---

<sup>259</sup> Cette phrase fait écho au narrateur du *filz du pauvre*, Fouroulou, qui dans une structure similaire exprimait la douceur qui émanait de ses tantes maternelles.

Mais la dénégation est encore plus affirmée de la part d'Attika et de Roundja qui ont vécu dans leur chair la violence et l'injustice de cette norme endogamique. On ne sait d'ailleurs pas qui de Roundja ou d'Attika a proféré ces mots, comme si ces paroles valaient tout aussi bien pour l'une que pour l'autre, voire pour toute femme : « [...] 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 » (p. 166).

La répétition du verbe « vouloir » à la forme négative exprime la récusation formelle et la contestation définitive de la structure familiale patriarcale, un rejet irrévocable accentué par le refus de l'enfantement et du statut de mère confinée au rôle de génitrice, reproductrice de « mâles ». Aussi, cette longue phrase dit de manière particulière toute la souffrance des personnages féminins puisque cette souffrance est ressentie et vécue concrètement par le lecteur par la structure prosodique du texte. Ainsi cette phrase exprime bien la colère et le rejet de l'abominable aliénation. Formée de cinq propositions sans ponctuation, mais rythmée par les verbes négatifs, le texte suit, pour les quatre premières propositions (trois répétitions de « je ne veux pas » + « je ne porterai pas »), une ligne rythmique ascendante, et se termine par une chute qui résume avec violence, le sens des propositions précédentes « je les hais », comme un flot continu de colère irrépressible...

Précisons aussi que le verbe « vouloir » à la forme négative qui revêt ici une valeur contestataire, s'oppose à la valeur que ce même verbe, à la forme affirmative, acquiert dans une autre phrase quelques lignes auparavant. La réitération produit le même effet : « je veux continuer à vivre comme toi comme vous les hommes je veux voyager je veux apprendre je veux aimer je veux je veux » (p. 166). Ainsi la grande soif de vivre librement et le rejet de l'étouffement de l'esclavage honteux, se font ici aussi fortement ressentir à la lecture grâce à la rythmicité très expressive de texte. C'est-là l'un des aspects de ce que nous avons appelé « la rhétorique de Salim Bachì », et sur laquelle nous consacrerons un chapitre dans notre deuxième partie.

Ce profond désir d'émancipation, Roundja le revendique et elle est prête à le payer de sa vie : elle dit à son frère bien-aimé : « Tu me haïras pour ce que nous faisons nous je me hais moi-même tu comprends je le ferai aussi comme elle je me jetterai » (p. 166). Indignée et révoltée du sort réservé à la femme, Roundja est en quelque sorte une Antigone qui refuse, quoi qu'il lui en coûte, de se plier aux valeurs ancestrales archaïques, au point de considérer le suicide comme une alternative possible à son mal-être.

En effet, « Femme ensauvagée<sup>260</sup> », Roundja qui se vêtait - comme le souligne le texte – « d’une aura de guerrière punique » avec sa « démarche souveraine » et sa « voix impérieuse », condamne et incrimine même Attika d’avoir accepté de se marier avec Cheikh Smaïn comme si elle avait eu le choix de le refuser. On peut lire à ce propos ses échanges avec son frère :

[...]

qu’elle aille au diable tu m’entends qu’elle aille

ne dis pas ça je ne te permets pas

elle a accepté comme ça d’aller avec lui

elle n’avait pas le choix c’était ça ou

elle pouvait fuir partir comme toi et moi

je ne pourrai pas t’emmener tu comprends je dois partir seul ainsi (p. 178)

Rebelle et indomptable, Roundja considère Attika comme la seule coupable du mal qui lui est arrivé. Elle reproche à sa sœur de ne pas avoir su se défendre et se protéger contre la loi masculine qui lui imposait un mariage avec un individu qu’elle ne désirait pas. La fuite serait donc pour Roundja, outre le suicide, l’une des échappatoires possibles. Révoltée contre le rapport de force légitimé et imposé par l’homme et contre l’indifférence du père, la jeune sœur affiche même une haine envers ce dernier qu’elle trouve insensible à la détresse d’Attika venue se réfugier chez lui, mais qu’il a tourmentée et suppliciée à son tour :

c’est pas vrai tu peux sinon tu te souviens

quand la nuit tremblait d’éclairs et que son visage ruisselait de larmes

**il** [le père] l’avait battue et renvoyée chez elle

non chez lui [chez Smaïn] doublement battue et martyrisée comment peuvent-ils agir ainsi avec nous je **le** hais je

tu ne peux pas dire ça c’est **ton**

---

<sup>260</sup> Echo de *La femme sauvage* de Kateb Yacine.

**le tien** aussi mais je **le** hais pour l'avoir livrée sans comprendre sa souffrance (p. 179)  
(Nous soulignons)

Ce qui est frappant dans ce court dialogue, outre la rancune éprouvée contre le père et donc contre tout le code patriarcal, c'est justement l'absence du mot « père », car même si tout le sens tourne autour de celui-ci, il est seulement suggéré et jamais prononcé explicitement comme si la loi du père était prépondérante et écrasante à tel point que même son nom était devenu imprononçable. Le passage est donc une remise en question subversive du règne et de la loi tyranniques du père dans la famille traditionnelle.

En outre, à son frère qui lui dit : « il l'avait battue et renvoyée chez **elle** », Roundja répond « non chez **lui** ». Cette précision montre la place que la femme occupe dans cette société, celle d'une étrangère potentielle, « une répudiée en sursis », comme le dit Naget Khadda<sup>261</sup>.

L'incapacité à prononcer le mot « père » peut se lire alors comme une sorte d'autocensure qui rend compte de la subsistance et de la résistance de la loi paternelle à toute forme de subversion ou de changement. Les propos du frère témoignent d'ailleurs de la perpétuité de cette loi :

tu m'emmèneras dis tu ou alors comme elle je

ne dis pas de bêtises je n'ai pas l'âge **il** ne me le pardonnerait pas c'est **son** droit tu comprends

à quinze ans on est un homme et

que diraient-ils tous ils nous lapideraient tous (p. 179) (Nous soulignons)

Malgré son amour, le frère rappelle donc à sa sœur le droit suprême du père et son inaptitude à transgresser cette loi devenue naturelle. La lapidation et l'humiliation seraient le prix à payer contre tout ce qui défie l'autorité et la suprématie du système « féodal » du père. Ce dialogue confronte ainsi deux langages : celui du frère fidèle à la tradition et dont le rôle consiste à la reconduire telle qu'elle et celui de la sœur teinté de renouveau, révélant peut-être une faille historique en proclamant le droit au statut de sujet, libre, autonome.

---

<sup>261</sup> KHADDA, Naget. *Représentation de la Féminité dans le roman algérien de langue française*, op. cit., p. 40.

Indocile donc, Roundja ne renonce pas à sa demande de fuite et s'obstine jusqu'à faire promettre à son frère de revenir la prendre à Cyrtha avec lui:

comprends-tu je ne veux pas les laisser m'enlever je ne veux pas vivre comme eux sans jamais savoir pourquoi nos sangs se mêlèrent

oui sans doute je t'emmènerai avec moi vers la ville Cyrtha tu m'entends (p. 175)

Attristé par la détresse de sa sœur qui refuse de se plier aux règles en vigueur et au mariage qu'elle considère comme un rapt, le frère promet de l'emmener avec lui mais il ne tiendra jamais sa parole : « les larmes aux yeux le jeune homme promet, mais ne tint jamais parole », dit le narrateur (p. 191).

Son départ à Cyrtha où il intégrera l'école française ainsi que sa promesse non-tenue montrent l'impossibilité de cet amour et de cette union entre-soi. Un fait qui atteste de la bifurcation historique de l'identité algérienne, la norme exogène se substituant à la norme endogène. Le déplacement du narrateur dans l'espace géographique annonce ainsi, à notre sens, le nécessaire bouleversement du code qui institue le vivre entre soi comme norme intangible.

A ce stade d'analyse, il nous faut noter que dans le texte, ce n'est pas seulement la colonisation – bien qu'elle soit incontestablement un fait accélérateur – qui est à l'origine de la dislocation du code ancestral. En effet, les sœurs du narrateur, Attika et Roundja, ont revendiqué, chacune à sa manière, l'abrogation du droit absolu de l'homme sur la femme, l'une par son suicide qui témoigne de son refus le plus profond de l'injustice exercée à son encontre et l'autre par sa rébellion affichée et véhémence. Le mouvement protestataire des sœurs n'a pas engendré de bouleversements conséquents et n'a pas ébranlé les personnages au point de faire surgir des changements au niveau des consciences. D'ailleurs le frère était incapable de transgresser la loi du père et de fuir avec la plus jeune sœur alors que la plus grande s'était déjà suicidée. Néanmoins, les revendications d'Attika et de Roundja ont profondément marqué le frère qui sera hanté et obsédé, sa vie entière, par cette soif d'émancipation et par le sort tragique de ses sœurs, comme le précise le narrateur : « après la mort d'Attika, Hamid Kaïm-père, âgé de quinze ans, partit à Cyrtha poursuivre ses études, abandonnant Roundja et le village de son enfance, dont le souvenir entaché par le suicide de sa sœur allait le hanter sa vie durant » (p. 190).

Pour conclure de manière rapide ce point qui demanderait de plus amples développements, on peut dire que le suicide d'Attika, la révolte de Roundja contre la loi de l'homme ainsi que l'inégalité du système ancestral qui divise la population en castes supérieures et inférieures – dont on a montré les incohérences et les injustices –, sont autant de phénomènes internes qui remettent en cause toute la structure sociale ancienne. Autrement dit, tous ces faits et événements majeurs ayant marqué l'existence de Hamid Kaïm-père et ayant déterminé son départ pour Cyrtha montrent déjà la précarité de tout un système, un système ancestral archaïque qui menace de s'effondrer de l'intérieur. C'est un fait historique capital qui précipitera la mutation identitaire et son passage de la norme endogène à la norme exogène et à une plus grande ouverture à l'Autre, même si cette mutation ne fut possible que dans et par la violence. Le viol de Roundja par les Français lors des événements du 8 mai 1945 dénonce la violence historique de la colonisation et marque en effet de manière définitive et irréversible la dissolution du système social et culturel originaire, bouleversement qui transformera le désir de complétude de soi à soi en pur fantasme. C'est pourquoi, la recherche de soi entreprise par Hamid Kaïm-fils à travers l'inceste – accidentel cependant – avec Samira aboutit à l'impasse :

[...] Ils se trompaient, rien n'affleurait ; les postures et les mimiques ne débouchaient que sur d'autres postures, d'autres mimiques. Les luxurieux ne trompaient qu'eux-mêmes, ne parvenant jamais à s'étreindre, aboutissant à l'insatisfaction.

Pourtant Samira et Hamid Kaïm continuaient à se poursuivre à travers les chambres de La Kahéna [...] (p. 141)

L'insatisfaction qu'entraîne l'étreinte incestueuse de Hamid Kaïm et de Samira, dont on apprendra que c'est la petite-fille du colon, Louis Bergagna, symbolise l'impossible retour à une origine unique, pure et exempte de tout apport extérieur. Ce couple véhicule par conséquent l'image d'une aliénation qui détermine à son tour une mutation identitaire sans précédent, celle de l'impossible complétude de soi à soi.

Remarquons également que le suicide de la mère de Hamid Kaïm-père – dernière figure féminine de l'espace patriarcal – prise de démence après le viol et l'assassinat de Roundja par les militaires français, peut être interprété dans le même sillage comme la disparition définitive de l'identité originelle, une identité fragile et vulnérable qu'incarne cette mère « effacée » et « éteinte ».

Ainsi, la mort tragique de la femme – Attika, Roundja et leur mère – exprime chez Salim Bachi le procès de désintégration d'un système social désuet et incohérent qui prône l'autorité de l'homme sur la femme et la supériorité d'une caste sur une autre. Cette fin tragique des figures féminines détermine donc dans *La Kahéna* la mutation de tout un code, bouleversant ainsi la représentation du vivre entre soi, tout en annonçant une « révolution » (dans le sens étymologique) identitaire future. C'est la conclusion à laquelle parvient aussi Naget Khadda dans son analyse du *Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun, à propos duquel elle écrit :

Cette autobiographie est beaucoup plus qu'une aventure individuelle ; elle est une histoire originaire où le féminin travaille et bouleverse les identités établies en même temps qu'il est travaillé, bouleversé par les changements survenus. Dès lors le texte creuse l'absence, en quelque sorte la féminise. Le féminin est devenu à la fois victime et symbole de la désintégration du clan et de son code de représentation du monde et de soi. Il faudra, à présent, attendre que les fragments soient réorganisés en un autre ensemble pour que l'allégorie parle autrement de l'oubliée, du féminin enfoui<sup>262</sup>.

Mais la femme, outre ce rôle de représentante du devenir du clan et de son rôle de médiatrice de la quête de soi à l'intérieur du groupe, offre la possibilité de s'identifier à cet Autre « radicalement différent ». Car, allégorie d'une « vision du monde » en agonie, la femme, par sa fin tragique, témoigne aussi de la domination d'un autre système répressif, celui de la colonisation française dont la logique de dépossession rappelle de manière frappante la misogynie de la tradition.

---

<sup>262</sup> KHADDA, Naget. *Représentation de la Féminité dans le roman algérien de langue française*, op. cit., p. 28.

## 5. La femme ou l'identification à l'Autre « radicalement différent »

Le monde de Hamid Kaïm-père éloigne le fils de l'époque contemporaine en le propulsant dans le contexte traditionnel de l'entre-deux guerres où les femmes, loin de s'imposer comme sujets et agents de l'histoire, sont majoritairement soumises à l'autorité masculine. La grand-mère de Hamid Kaïm-fils en est l'archétype. Mais contrairement à ce modèle féminin traditionnel, les personnages Attika et Roundja s'imposent comme des individus lucides présents à soi et au monde et s'inscrivent, par leur rébellion, dans le processus de revendication du droit à l'émancipation à la fois de l'autorité coloniale et de l'organisation patriarcale. C'est pourquoi, pour combler l'absence de la mère et pour récupérer l'unité de soi fracturé, le narrateur va s'identifier à ses tantes paternelles. Mais avant d'analyser le rôle de ces dernières, attardons-nous momentanément sur la figure de la grand-mère, pour comprendre la raison de l'identification aux tantes et non pas à cette dernière.

Réservée et discrète, la mère de Hamid Kaïm-père parle peu et très bas. Cloîtrée, elle n'a jamais franchi le seuil de la maison :

Elle ne connaissait du monde extérieur que la pâle lueur qui pénétrait notre maison quand on entrebâillait la porte. Une vie étrange, cloîtrée, dont l'image persistante et redoutable serait celle d'une femme vieillie avant l'âge, lointain reflet de féminité, engloutie par les peines : une ombre silencieuse qui se déplaçait furtivement, préférant sans doute effleurer les objets usuels, contourner les obstacles, élevant rarement la voix, murmurant si bas qu'il fallait pour l'entendre tendre tout son être. (p. 174)

Le portrait de la mère donne ainsi l'image d'une femme passive. Caractérisée de « femme vieillie avant l'âge » dont la féminité est « engloutie par les peines », elle témoigne de la suprématie du principe destructif régissant le destin féminin et de la résignation à cette terrible fatalité. Par le corps flétri et vieillissant ainsi que par les faits et gestes furtifs qui la transforment en spectre et en ombre misérable, la mère oscille ainsi entre absence/présence, caractéristique emblématique de la manière dont on se représente la femme dans le milieu traditionnel. Cette absence/présence au monde de la mère s'exprime de plusieurs manières tout au long du récit de Hamid Kaïm-père. A titre d'exemple, quand Attika, sa fille, souffrait de tourments conjugaux, elle n'a, en fait, su ni la défendre ni la protéger contre la violence de son mari, cheikh Smaïn, ou même contre celle de son père. Soumise, résignée, intimidée, au lieu de rassurer sa fille venue chercher

sécurité et refuge chez ses parents, la mère redoutait le moment où son mari et père de la jeune épouse éplorée allait faire irruption dans la maison :

Le visage de ma sœur en larmes, cachée agenouillée blottie dans un recoin de l'unique pièce qui nous servait tout à la fois de chambre de cuisine de salle à manger, l'unique pièce de mon enfance

dehors, assourdissant, le vent violentait les arbres les volets les toitures ; et ma sœur, Attika pleurait tandis que ma mère, frêle fragile éteinte, tournoyait, incapable de décision, ses yeux de chouette dirigés vers la porte, appréhendant le moment où, redoutable comme le vent, il franchirait le seuil. (p. 182)

Impuissante, la mère est spectatrice et jamais actrice ou juge de son destin comme le montre aussi ces passages :

- « [...] et sa femme le regardait sans comprendre, effrayée, la main tremblante sur la couverture de laine grise [...] » (p. 174).
- « [...] la fragilité de ma mère, une femme au profil de moineau, aux yeux de pervenche effarouchée par le jour et le vent. » (p. 175)
- « [...] pendant que la porte s'ouvrait sur le visage fragile éteint frêle de ma mère [...] » (p. 182).
- « Son ombre [celle du père] grandissait comme une flaque d'eau et ma mère atterrée effrayée comme un oiseau un moineau lançait un cri perçant cherchant à retenir son bras. » (p. 183).

Vulnérable, fragile et effacée, la mère est l'archétype même de la passivité, un mythe répandu par l'homme afin de préserver son statut de maître dominant absolu<sup>263</sup>. Tantôt comparée à un tout petit oiseau (un moineau), tantôt à une fleur fragile (pervenche), la mère est déshumanisée, elle acquiert le statut de quasi infra humain dépourvue de toute individualité d'autant plus qu'elle se caractérise par son mutisme, en particulier avec son mari, à tel point que les deux époux demeurent des étrangers l'un à l'autre : « je ne me

---

<sup>263</sup> Mediha ÖZATEŞ parle, en effet, dans son article qui s'appuie sur les analyses de Simone de Beauvoir, des mythes de la féminité dans le roman du XIX<sup>ème</sup> siècle. La passivité est, selon elle, ce qui caractérise quelques héroïnes comme Madame de Rênal ou Madame Bovary. In ÖZATEŞ, Mediha. « Etude du personnage féminin dans le roman du XIX<sup>ème</sup> siècle suivant les idées de Simone de Beauvoir », *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2002, vol. 9, n° 9. Disponible sur : <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/cusosbil/article/viewFile/5000000981/5000001672> Consulté le 08/06/2016.

souviens pas l'avoir vu parler à mon père ; ils demeuraient des étrangers, deux ponts tendus sur des rives étrangères ; on les avait mariés quand il revint de la guerre, racontait mon père » (p. 174). Installer ainsi le mari et la femme sur « des rives étrangères » comme deux corps séparés par l'espace et le temps montre que l'homme et la femme sont dans l'impossibilité de s'atteindre et de se rencontrer.

Le rapport de force inégal régissant la relation homme/femme est, comme le suppose le texte, une relation de maître à esclave qui annihile toute identification. Alors que la femme doit silence, obéissance et soumission à l'homme, celui-ci par contre est libre de se transformer en bourreau en recourant à la violence, violence que subit en effet Attika à la fois de la part de Smaïn, son époux, et de son père.

Mais contrairement à la mère et malgré toute la souffrance, Attika ainsi que sa sœur, Roundja, se révoltent contre la tradition qui les condamne à l'enfermement physique et moral. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le narrateur s'identifie à ces dernières plutôt qu'à leur mère.

Attika avait l'habitude d'élever un chant quand le travail de la terre ou les corvées ménagères s'intensifiaient, un chant « qui transportait les villageois vers une extase sauvage », dit le narrateur (p. 153). Hérité sans doute de la grand-mère, comme est précisé dans le texte (p. 153), ce chant est traditionnellement un moyen de résistance contre le silence imposé à la femme. Aussi, est-il nécessaire de rappeler que la parole exhaussée dans le chant ou dans le conte est une prise et un exercice de pouvoir. Car la parole permet à la femme de se faire entendre tout en réduisant l'homme à son tour au silence :

Les femmes trépignaient, poussaient d'atroces hurlements ; les hommes se taisaient, se détournant de la scène, comme si cela n'eût concerné que le monde féminin, étranger à leurs manières, croyaient-ils, pour se protéger de la folie qui cavalcait dans les membres tressautants de leurs compagnes. (p. 154).

Cette scène marque, en fait, le triomphe de la femme sur l'homme par le chant et la parole. Ce qui est important aussi dans ce passage, c'est cette faille qui sépare le monde féminin du monde masculin : se détourner et se dérober d'une telle scène où les femmes s'expriment enfin tout en se résignant à leur tâche, condamne l'homme à vivre dans l'ignorance (ou le refus) de l'altérité féminine, de cet Autre semblable et différent à la fois.

Loin de se résigner donc, Attika résiste à son sort et à sa malheureuse condition par le chant : « sa plainte chassa les mouches et les pensées noires qui l'assaillaient » (p. 169). D'autres voix féminines rythment le chant d'Attika, en reprenant le refrain de ses ritournelles alors qu'elles accomplissaient leur besogne : « c'était alors dizaines de bras et de gorges qui ruisselaient en chœurs de romances et de liquides mêlés ; elles s'échangeaient les couplets d'une vie solitaire et cloîtrée » (p. 169).

Outre la résistance à la misère, le chant à gorge déployée d'Attika permet de transgresser ainsi toutes les lois de la bienséance, de la pudeur et de la discrétion imposées à la femme depuis des temps immémoriaux, une transgression qui suscite d'ailleurs chez ses parents une crainte de ne pouvoir la marier : « mes parents craignaient qu'Attika, en raison de son comportement, ne trouvât point de mari » (p. 160).

Et quand les parents décident de la marier à Cheikh Smaïn, Attika a protesté et a manifesté son refus : « je ne l'épouserai pas plutôt » dit-elle (p. 165), et elle poursuit un peu plus loin, dans le passage cité et analysé *supra*, en s'adressant à son frère :

ne me laisse pas mourir seule et enfermée je veux continuer à vivre comme toi comme vous les hommes je veux voyager je veux apprendre je veux aimer je veux je veux [...]

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 (p. 166)

A l'encontre de toutes les valeurs régissant son milieu, Attika sort de l'aphasie qui tourmente toutes les femmes de la même structure en exprimant sa soif de vivre en toute liberté, au même titre que l'homme. Antigone moderne, elle s'oppose à l'enfermement et à son sort de misérable, d'esclave et de génitrice.

Indifférente ainsi à la morale et aux convenances en rigueur, Attika, comme le montrent ces passages d'une fort belle prose poétique, semble en outre dans tous ses faits et gestes en parfaite harmonie avec la nature :

- mes parents regardaient Attika avec crainte et respect. On ne pouvait contrarier le chant du monde ; souvent, **sous la litanie, affleuraient les montagnes et les plaines, les ruisseaux et les vallées.** (p. 154).
- **Attika baignait ses bras nus dans la rivière**, entre les flots glacés et les pierres, elle tordait un linge blanc dont l'éclat claquait sur les galets. Les bras nus et blancs, Attika, ma

sœur, essorait un drap au-dessus du **vif-argent de l'eau qui cavalait entre ses jambes élançées, entre des doigts de pied recroquevillés par le froid.** (p. 162)

- Sa chevelure tombait sur son dos à chaque secousse, noyant sa nuque et ses épaules d'or et de blé tendre. Elle plongeait ses mains lactescentes en suivant **un rythme intime qui se confondait avec celui de la terre.** Elle semblait une ondine, secouant entre ses phalanges les derniers rubans liquides, les dernières lumières, les dernières odeurs. (p. 162).
- La rivière battait, sourde et grondante, battait sur la pierre en contrebas, et fuyait entre l'herbe, long serpent d'argent, rétractile, écailles flottantes, moussues, sur nos visages, sur le sien, sur **ses joues qui miroitent, emplies des rythmes du flux, la rivière battait** (p. 165). (Nous soulignons).

Cette symbiose entre la jeune femme et la nature renvoie à une autre équivalence significative que donne à voir le texte dès les premières pages, celle de la femme/terre/patrie. La patrie algérienne est en effet symbolisée par une maison – espace féminin par excellence – portant le nom d'une femme *La Kahéna*, symbole de résistance et donc de la patrie, et c'est dans cet espace que se croiseront plusieurs générations dévoilant peu à peu l'histoire de l'Algérie. Par sa communion avec la nature et la terre, Attika poursuit donc, à un autre niveau, cette équivalence. De surcroît, la métaphore qui réunit la jeune femme et l'ondine qui « secoue entre ses phalanges les derniers rubans liquides, les dernières lumières, les dernières odeurs » prépare le lecteur à une fin proche, à un destin tragique, à un changement radical ou à une ère nouvelle. Le destin d'Attika (qui se suicide) désormais lié à celui de la patrie par toutes ces métaphores annonce ainsi une révolution future qui mettrait peut-être fin à toute forme de servitude qu'elle soit féminine ou colonisés.

Attika (comme Roundja) s'inscrit donc dans un mouvement de revendication du droit à l'émancipation, non seulement celle de la femme mais aussi celle de tout le peuple algérien. L'aspiration à la liberté de cette figure féminine coïncide en effet avec la revendication nationaliste de Hamid Kaïm-père qui, une fois à Cyrtha, prend conscience des inégalités<sup>264</sup> et rejoint le PPA où il commence son combat politique et ensuite militaire.

La figure d'Attika permet ainsi, d'une part l'affleurement du moi féminin et, d'autre part, l'émergence du moi nationaliste de l'indigène : « pourquoi ne suis-je pas libre

---

<sup>264</sup> C'est en effet, entouré de fils de colons, à Cyrtha, qu'une prise de conscience germe chez Hamid Kaïm-père dont le narrateur dit : « il sut à leur contact qu'il ne serait qu'un Arabe, certes un bon Arabe avec de l'instruction, mais tout de même un être dont l'infériorité n'était plus à démontrer » (p. 191).

comme toi », dit-elle à son frère (p. 165). Or lui aussi, sous le joug du colonialisme, est loin d'être libre. Et c'est justement en compagnie l'un de l'autre que le frère et la sœur prennent conscience, comme le montre ce dialogue, de leur condition d'opprimés vis-à-vis des colons :

je me souviens de ses bras

enlace-moi mon unique je ne veux pas te perdre comme il est écrit que se perdent les  
amants

je ne suis pas ton

si

les rats fouaillaient dans le sol cherchant le cadavre la putréfaction dont ils se délectent ils  
dansaient sur nos cauchemars sombres enfants de putain qui nous canardaient les sombres  
enfants de putain qui nous bouffaient les yeux sombres enfants de putain qui nous  
crachaient dessus parce que

pourquoi

nous étions des Arabes sans âme voilà des bicots des crouilles des troncs de figuiers des  
melons

déjà

oui de tout temps pour eux nous étions des sous-hommes des musulmans enfin des je-me-  
couche-devant-toi-mon-maître

oui mon unique mon frère

rien que des bicots et pourquoi pas des boches et des ratons des rats qui fouaillaient leur  
merde c'est ainsi

mon unique (pp. 284-285) (nous transcrivons ce court passage tel qu'il est dans le texte  
sous forme de poème, sans ponctuation et sans majuscules, qui mime le flux oral, passage  
qui est aussi un beau chant d'amour dramatique).

Tout se passe donc comme si la prise de conscience féminine était simultanée à la prise de conscience nationaliste, comme si l'identification à l'Autre radicalement différent, n'était possible qu'à condition que se réalise une identification à cet Autre dans le Même. C'est dans ce sens que la femme avec son étrangeté qui produit une rupture interne de l'identique, est génératrice de sens dans le texte. Car dans le contexte de la colonisation

française, l'identification de Hamid Kaïm-père à ses sœurs est plus que nécessaire puisque, au cours de ce processus d'identification dans le Même, le héros prend conscience de sa singularité, de sa spécificité ainsi que de sa différence par rapport à l'Autre, le Français. La femme joue alors le rôle d'intermédiaire et d'intercesseur dans cette recherche de soi. Simone de Beauvoir souligne d'ailleurs la nécessité de la femme dans tout processus d'identification : « [...] la femme en tant qu'Autre joue encore un rôle dans la mesure où, fût-ce pour se dépasser, chaque homme a encore besoin de prendre conscience de soi »<sup>265</sup>. Et cette prise de conscience de soi va servir le frère quand il sera confronté à une situation où l'Autre apparaît sous sa forme la plus radicale.

En outre, seule cette altérité interne peut poser la problématique de l'émancipation de l'individu en tant qu'entité psychologique à part entière, non seulement vis-à-vis de l'autorité coloniale mais aussi de la tradition patriarcale, deux systèmes répressifs qui procèdent de la même logique considérant l'indigène ou la femme comme des sous-hommes. La lutte des femmes et le combat des indigènes se ressemblent donc dans cette revendication de l'altérité et du droit au statut de sujet.

De surcroît, l'Altérité dans le Même sert à contester l'altérité radicale, négative et conflictuelle, en confirmant sa singularité propre. C'est pourquoi, à un moment donné, le narrateur délaisse sa propre quête de soi pour la quête de la femme qui sera elle-même médiatrice de l'identification qui confrontera le héros à l'Autre complètement antagonique pour affirmer son identité propre. La femme joue ainsi le rôle de miroir à la manière dont l'explique Denise Jodelet :

Les analyses contemporaines qui, posant la nature spéculaire, en miroir, de l'accès au sens, font de l'« autre semblable » le médiateur de l'identité, de la représentation et de la connaissance en ce qu'il complète, réfléchit et donne sens à ce que le sujet éprouve. Pour accéder à une représentation sensée de l'expérience vécue, celle-ci doit être réfléchie dans le miroir que tend l'autre<sup>266</sup>.

Renvoyant ainsi l'image spéculaire du moi, la femme dans *La Kahéna* constitue donc la médiatrice à la fois de la connaissance de soi, de l'altérité et du monde. D'ailleurs

---

<sup>265</sup> DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*, op. cit., p. 394.

<sup>266</sup> JODELET, Denise. « Formes et figures de l'altérité » In Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata, *L'Autre : Regards psychosociaux*, chapitre 1, pp. 23- 47. Grenoble, éd. Les Presses de l'Université de Grenoble, 2005, Coll. « Vies sociales ». Disponible sur : [http://classiques.ugac.ca/contemporains/jodelet\\_denise/forme\\_figure\\_alterite/forme\\_figure\\_alterite.pdf](http://classiques.ugac.ca/contemporains/jodelet_denise/forme_figure_alterite/forme_figure_alterite.pdf)  
Consulté le 12/06/2016.

le rôle identificatoire d'Attika et de Roundja ne s'arrête pas seulement au niveau de leur frère Hamid Kaïm-père mais touche aussi son fils. En effet, c'est grâce aux tantes paternelles et aux différentes identifications dont elles sont les intermédiaires, que Hamid Kaïm-fils va se constituer au niveau affectif et existentiel en reconstituant son histoire familiale ainsi que l'histoire de son pays.

Mais outre ce rôle de double identification (qu'elle soit dans le Même ou par rapport à l'Autre « radicalement différent »), la figure féminine chez Salim Bachi se charge aussi d'une symbolique beaucoup plus profonde, notamment à travers Samira<sup>267</sup>.

## 6. Vers l'abolition de « la loi de l'Un » et de l'origine unique

Nous nous référons au cours de cette analyse aux travaux du remarquable philosophe français, Alain Badiou, sur la féminité et essentiellement à sa conférence prononcée à Athènes en 2010, ayant pour thème « la féminité dans le monde contemporain »<sup>268</sup>.

C'est dans Le CDU que Hamid Kaïm raconte sa première rencontre avec Samira sur les bancs de l'université, en 1978. Les protagonistes s'engagent alors dans une aventure amoureuse fervente et passionnée où ils se promettent fidélité et amour éternels. En se remémorant, avec beaucoup de nostalgie, les instants passés ensemble au bord de la mer, le héros nous livre un chant d'amour digne des plus grands poètes :

Il faisait chaud et bon. Dans ses cheveux flottaient des embruns. Dans ses yeux des étoiles.  
Je l'enlaçai, la déshabillai et la regardai, plus pâle qu'une gazelle. Sur son corps toutes mes

---

<sup>267</sup> Notons que Samira est une figure qui a occupé une partie importante de notre article où nous avons montré à quel point celle-ci se trouve à la croisée de deux quêtes, paternelle et maternelle, mais aussi à quel point elle est emblématique du caractère pluriel de l'identité algérienne tant elle représente la sœur et l'étrangère, le Même et l'Autre, l'identité et l'altérité, puisqu'elle est la fille d'Ourida, elle-même la fille de Louis Bergagna et de l'Arabe. Voir IDIR, Faiza. « La Kahéna, creuset de la quête de soi dans *La Kahéna* de Salim Bachi » In *Lettres et langues*, revue spécialisée dans les études littéraires et linguistiques, publiée par la faculté des Langues Etrangères numéro 13, université d'Alger 2, décembre 2016, pp. 193-215.

<sup>268</sup> BADIOU, Alain. « Figures de la féminité dans le monde contemporain », Conférence prononcée à Athènes, été 2010. Version pdf disponible sur : <http://le-voyage-a-geneve.over-blog.com/article-badiou-sur-les-fils-et-les-filles-70312383.html> Consulté le 22-06-2016. On peut également voir la conférence donnée à l'ENS le 03-05-2013 disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=WrzUoXI> Consulté le 22-06-2016.

nuits se tenaient en rond. Il n'y avait personne autour de nous. Le monde s'était dépeuplé. Je pris le ciel dans mes mains et le baisai, doucement. Son corps frissonna comme un plumage d'oiseau. Elle me laissa l'envahir. Je remontai à la source du flot. (CDU, p. 213).

Cette sensibilité nous renseigne sur la sincérité de cet amour partagé, car Samira aussi lui déclare son amour en lui promettant fidélité et loyauté :

Elle me prit la main et dit : « Sur ma vie, plus rien ne nous séparera et ce ciel et ce corps que tu contemples, je te les offre. Mon sang t'appartient. Et toutes les choses de la terre, et toutes les choses de la mer, et tout ce qui respire et vit, et meurt aussi, tout cela t'appartient ». Elle dénoua ses cheveux, et ils tombèrent sur ses genoux. « Que je sois proche ou lointaine, que le destin nous accorde notre comptant de vie ou qu'il nous ravisse l'un à l'autre, jamais tu ne seras seul, tu m'entends ? » Son ombre grandit et se mêla au flot que je remontais. « L'ombre que tu portes, le seau insigne qui te distingue, je les déchiffre dans tes mains qui paraissent vides et qui, comme te l'a dit ton père, recèlent toutes nos vies, présentes et à venir, et ma vie et la tienne, et celles de nos pères et celles de nos mères ». Je pris son visage entre mes mains et pleurai. « Mes mains sont vides, ma semence infertile ». « Tu es mon cœur révélé, l'ombre qui me porte, avait-elle répondu ». (CDU, p. 213)

Mais Samira qui suivait partout Hamid et Ali dans leur opposition et leurs revendications démocratiques disparaît mystérieusement lors d'une grève estudiantine. Même après la sortie des deux amis de prison, ils ne la revirent jamais jusqu'au jour, une dizaine d'année après, Hamid la rencontre par hasard et apprend qu'elle a fait croire à son enlèvement pour épouser en cachette l'agent de la force militaire, le commandant Smard. Samira a donc failli non seulement à son serment de fidélité vis-à-vis de Hamid mais aussi vis-à-vis de ses idées de démocratie qu'elle défendait à l'université, en changeant de camp et en épousant l'agent des services secrets. En expliquant la raison de son départ, elle dit à Hamid : « Tu n'avais rien. Si. Des rêves. Mais où est-il écrit que les rêves vous nourrissent ? J'avais besoin de stabilité. Une maison, un lit, des enfants » (CDU, p. 249).

Finalement, Samira n'a pas assumé entièrement sa libération. Car après avoir enfreint les lois de la tradition et affiché sa modernité en entretenant une liaison libre avec Hamid, elle se rétracte et choisit la sécurité et le confort que lui offrent le mariage plutôt que l'aventure, l'amour et la liberté.

La jeune femme représente, à notre sens, une société vacillante à la recherche de repères solides et stables, une société qui oscille encore entre tradition et modernité,

patriarcat et véritable libération démocratique. Sa trahison ainsi que son mariage sont l'expression concrète de la perpétuation des lois théologico-patriarcales et du triomphe de la tradition rigide, pétrifiée.

En outre, la modernité de Samira et son adhésion à la gauche auprès de Hamid et d'Ali donnent à voir l'image des prémices d'un mouvement social contestataire contre l'oppression d'un régime politique autocratique et répressif. Mais le mariage de la jeune femme, avec un représentant de ce régime, montre que la contestation sociale n'a pas encore acquis le souffle suffisant pour renverser ce pouvoir.

En effet, vers la fin des années soixante-dix coïncidant avec la trahison de Samira, les lieux publics : rues, écoles et universités, comme le montrent les textes de Salim Bachi, regorgent d'agents de la police secrète. La répression était telle que tout exercice ou mouvement contestant la politique en vigueur était quasi impossible. D'ailleurs, la revendication estudiantine d'Ali et de Hamid se termine dans l'horreur de la torture et de l'emprisonnement. C'est pourquoi l'auteur ne pouvait concevoir autrement Samira, laquelle n'a d'autre choix que de se résigner au mariage, du fait où il n'y avait aucune autre possibilité de libération non seulement vis-à-vis de la politique en vigueur, mais aussi de la tradition.

Pourtant, à ne considérer que sa participation à la révolution de 1954, la femme a bravé toutes les valeurs ancestrales qui la vouaient au cloître du foyer familial et s'est engagée corps et âme aux côtés de l'homme, devenu tout simplement un partenaire de guerre. Réalisant ainsi une grande avancée dans son émancipation, la femme sortit enfin du territoire bien délimité et très restreint de la maison et de ses corvées et rejoint le maquis. Pour la première fois donc, la femme pouvait alors exister autrement que par son statut d'épouse ou de mère. Mais on dirait qu'une fois l'ennemi chassé et la liberté acquise, elle dut arrêter son processus d'émancipation et revenir à son rôle traditionnel. C'est ce que montre en tout cas l'exemple de Samira qui, malgré son désir de liberté et de libération, se résigne finalement à se marier en se pliant aux convenances de la tradition qui connaît un regain d'actualité après l'indépendance.

Cependant, après dix ans de mariage, Samira écrit une lettre à Hamid Kaïm le priant de la rejoindre à Cyrtha. Ne l'ayant jamais oublié, celui-ci lui pardonne et s'enferme avec elle dans La Kahéna, quelques semaines après les émeutes d'octobre 1988, une date

qui marque un nouveau rebondissement dans l'histoire de l'Algérie. Hamid s'engouffre de nouveau, non sans honte, dans sa passion avec Samira. Il n'informe d'ailleurs pas Ali de son retour à Cyrtha mais retrouve enfin la joie de vivre : « [...] et lorsqu'il serrait dans ses bras le corps de Samira, il semblait en une profonde et agréable langueur, qui n'avait rien à voir avec le malaise qui le taraudait habituellement et l'empêchait de se réjouir d'un premier matin d'été [...] » (p. 137).

Mais un matin, Samira prend la fuite, abandonnant pour la seconde fois son amant qui sombre dans un chagrin insurmontable.

A ce stade d'analyse, on ne peut manquer de remarquer la singularité de cette figure féminine. Samira est une femme fatale qui erre d'un homme à un autre, de l'amant au mari d'abord, ensuite du mari à l'amant, puis de nouveau de l'amant au mari, provoquant au passage malheurs et catastrophes.

En raison de cette grande capacité de circulation et de cet incessant mouvement de déterritorialisation-reterritorialisation, Samira peut alors incarner une ligne de liberté supérieure, puisqu'elle est la jeune femme qui devient l'amante d'un homme ensuite l'épouse d'un autre puis l'amante du premier une nouvelle fois, pour finir peut-être – le texte ne le précisant pas – avec son mari.

Cette mobilité ambivalente de Samira trouve un écho dans la philosophie d'Alain Badiou qui analyse les figures féminines telles qu'elles existent dans la tradition patriarcale ainsi que leur évolution dans la société contemporaine. Nous allons donc nous attarder quelque peu sur cette conception philosophique de la féminité.

Alain Badiou dégage en effet le carré traditionnel des figures féminines qui se compose de quatre pôles : la Domestique, le Séductrice, l'Amoureuse et la Sainte. Expliquons brièvement chaque catégorie, telle que la conçoit le philosophe.

La Domestique est la base matérielle des trois autres figures. Elle est perçue comme un animal producteur et reproducteur incluant ainsi la mère. La Séductrice est la femme sexuelle et dangereuse. L'Amoureuse, quant à elle, est perçue comme le symbole de l'amour, c'est « la femme du Don-de-soi et de l'oblativité passionnée »<sup>269</sup>, comme l'écrit

---

<sup>269</sup> BADIOU, Alain. « Figures de la féminité dans le monde contemporain », op. cit.

Alain Badiou. Et enfin la Sainte qui symbolise la Vierge sacrée et qui se caractérise par son désir d'élévation et d'ascension vers Dieu.

Ce sont donc ces quatre pôles qui constituent, selon Alain Badiou, le carré féminin traditionnel. Mais ce qui nous intéresse dans notre analyse, c'est la circulation de la figure féminine d'un pôle à un autre, puisque la femme ne se sédentarise jamais – ou presque – dans une seule mais se voit toujours écartelée entre deux figures, voire plus. « Dans cette construction à la fois abstraite et féconde, ce qui frappe est que l'unité active n'est pas tant un terme isolé qu'un couple de termes »<sup>270</sup> dit Alain Badiou, qui précise que l'homme n'a donc de rapport à la femme que dans cette dualité de la Maman et de la femme de « mauvaise vie », où l'amour pur frôle étroitement l'amour impur ou le désir.

La Domestique ne peut en effet exister, selon ce dernier, que doublée virtuellement de la Séductrice laquelle ne peut exister à son tour que couplée à l'Amoureuse car la séductrice n'est puissante que lorsqu'elle goûte à la ferveur de l'amour. Quant à l'Amoureuse, elle est elle-même à la lisière du sublime car quand elle se donne et s'oublie c'est pour s'abîmer en Dieu dans une sorte de virginité ascendante.

Mais, comme le précise notre philosophe, une circulation en sens inverse qui ramène au point de départ, est possible :

La mystique sublime valide l'abnégation quotidienne de la mère, si bien que du mystique au domestique, la prose religieuse et morale circule sans effort, véhiculée par les figures féminines. La plus importante dans notre monde est évidemment la Vierge Marie, sublime au point d'être quasi divine, et en même temps archétype de la mère, aussi bien la mère attendrie du bébé que la *Mater Dolorosa* du supplicié<sup>271</sup>.

C'est ce retour du sublime de la sainte vers la domesticité de la mère qui change finalement en cercle le carré de figures. « La femme est donc toujours une occurrence de la dualité », souligne Alain Badiou, qui ajoute : « une femme est ce qui passe entre deux places »<sup>272</sup>. C'est cette « logique du Deux », du « passer-entre-deux »<sup>273</sup>, caractérisant la féminité qui retiendra notre attention quant à l'analyse de l'ambivalence de Samira qui

---

<sup>270</sup> BADIOU, Alain. « Figures de la féminité dans le monde contemporain », op. cit.

<sup>271</sup> *Ibidem*.

<sup>272</sup> *Ibidem*.

<sup>273</sup> Julia Kristéva remarque aussi ce caractère essentiellement féminin de « figure double » dans son étude des origines du roman. Signalé par Naget Khadda dans *Représentation de la Féminité dans le roman algérien de langue française*, op. cit., p. 9.

passage de l'Amoureuse à la Domestique d'abord puis de la Domestique à l'Amoureuse frôlant à chaque fois la dangereuse Séductrice du carré traditionnel.

Le mouvement de Samira ainsi que sa libre-circulation d'une figure à l'autre sont porteurs d'un souffle révolutionnaire subversif. Par cette liberté acquise, Samira exprime en effet la nécessité de sortir du moule traditionnel qui emprisonne la femme dans son rôle exclusif de mère et donc de reproductrice et « d'animal domestique ».

Autrement dit, c'est face à la domination masculine et au poids de la tradition qui entravent l'épanouissement et l'émancipation de la femme que Samira se dresse donc, grâce à son ambivalence, contre l'ordre totalitaire et « phallogratique » du patriarcat. C'est aussi, face à une ère fortement marquée par le retour du dogme religieux<sup>274</sup> qui instaure un discours plus extrémiste et plus fondamentaliste que celui de la tradition, que l'amante de Hamid Kaïm revêt cette liberté de mouvement et qui, au fil de ses conversions dans le carré traditionnel, devient une figure « virile » – puisque la liberté est un attribut reconnu par la convention sociale comme essentiellement virile. Plus donc qu'une simple émancipation, cette « circulation » de Samira est l'expression de la revendication de l'égalité avec l'homme, pour ensuite le dominer, comme nous le montrerons ultérieurement, en s'attribuant des qualités masculines. Car comme tous les êtres, la femme est bisexuée<sup>275</sup> et celle-ci, tel que le remarque N. Khadda à propos d'un personnage féminin de Mohamed Dib, « ne peut exploiter sa part masculine qu'en se virilisant par un féminisme psychique égalitaire qui la dessert [...] c'est lorsque l'altérité se fait forte, dangereuse et transgressive qu'elle suscite la résistance masculine la plus grande »<sup>276</sup>.

C'est donc au moment de crise extrême que la femme tente de se libérer et de reconquérir la place qu'elle devrait occuper dans la société aux côtés de l'homme. Car dans sa différence spécifique, la femme est complémentaire de l'homme et non pas son contraire antagonique, son opposé, ou juste sa femelle. Et c'est cette caractéristique essentielle qui différencie l'homme de l'animal, comme le montre Balzac dans son avant-propos à *La Comédie Humaine*. Ce dernier considère effectivement que les espèces sociales sont à étudier au même titre que les espèces zoologiques, mais que l'être humain est tellement

---

<sup>274</sup> A partir d'octobre 1988, moment où se déroule la trame de *La Kahéna*.

<sup>275</sup> Freud considère en effet que tous les êtres sont bisexués. In KHADDA, Naget. *Représentation de la féminité dans le roman algérien de langue française*, op. cit., p. 136.

<sup>276</sup> Ibidem.

complexe et différent que la femme n'est pas la femelle de l'homme à l'encontre de l'univers animal où le mâle et la femelle sont deux catégories qui s'opposent :

Quand Buffon peignait le lion, il achevait la lionne en quelques phrases ; tandis que dans la Société la femme ne se trouve pas toujours être la femelle du mâle. Il peut y avoir deux êtres parfaitement dissemblables dans un ménage. La femme d'un marchand est quelquefois digne d'être celle d'un prince, et souvent celle d'un prince ne vaut pas celle d'un artiste. L'État Social a des hasards que ne se permet pas la Nature, car il est la Nature plus la Société. La description des Espèces Sociales était donc au moins double de celle des Espèces Animales, à ne considérer que les deux sexes<sup>277</sup>.

C'est cette différence capitale entre l'Homme et l'animal si pertinemment relevée par Balzac qui va d'ailleurs donner à son œuvre sa forme spécifique : « Ainsi l'œuvre à faire devait avoir une triple forme : les hommes, les femmes et les choses, c'est-à-dire les personnes et la représentation matérielle qu'ils donnent de leur pensée ; enfin l'homme et la vie »<sup>278</sup>.

A l'image de cet être complexe qu'est la femme donc, Samira est une figure labile, changeante, mouvante et même "virile". Loin de se conformer aux règles en vigueur, elle transgresse nombre de tabous. C'est une femme libre comme en témoigne Hamid qui la défend auprès d'Ali Khan : « Samira n'est pas une pute. Elle n'est pas comme les autres, c'est tout. C'est une femme libre. Tu en connais beaucoup des femmes qui lui ressemblent ? » (p. 228).

Samira est libre. Elle entreprend, contrairement à la coutume, la premier pas pour séduire Hamid Kaïm incapable, lui, de lui adresser la parole de peur de la perdre pour toujours :

Elle ne souriait pas. Posée sur son nez, la fine monture de ses lunettes lui conférait un sérieux qui impressionna Hamid Kaïm lors de leur première rencontre, en octobre 1978. Il ne la salua pas en entrant dans la pièce qui leur servait de quartier général. Il eût craint de provoquer sa colère. Un mouvement de recul l'eût définitivement détourné d'elle. Elle se leva. Elle lui tendit la main. Il regarda autour de lui, hagard, mais c'était bien à lui qu'elle s'adressait. Il lui serra la main avec reconnaissance. Il s'en voulut de cet accès de ferveur. Il eut peur de l'avoir froissée, mais elle se rassit tranquillement et ne lui prêta guère plus d'attention. (CDU, p. 97).

---

<sup>277</sup> [http://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac\\_00\\_Lavant\\_propos\\_de\\_la\\_Comedie\\_humaine.pdf](http://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac_00_Lavant_propos_de_la_Comedie_humaine.pdf) Consulté le 22/05/2016.

<sup>278</sup> Ibidem.

Il faut dire que la surprise de Hamid est totalement justifiée puisque les pratiques sociales, algériennes notamment, exigent que ce soit l'homme qui fasse le premier pas, du moins quand la demande ne passe pas par un intermédiaire qui est en général une femme – la mère, la tante, la sœur... –. Et quand Samira décide de le retrouver une nouvelle fois après une absence de plus de dix ans, c'est encore elle qui lui écrit et demande à le revoir. Elle décide de l'attendre dans un café, espace masculin par excellence, bravant ainsi le regard des hommes et leur code ségrégatif :

Elle lui parlait, le visage perdu dans l'ombre d'un tilleul. Ils s'étaient retrouvés dans un café, rien d'extraordinaire en soi, si ce n'est que les femmes évitaient de se montrer dans de tels endroits. Observant une loi imprécise, elles refusaient de pénétrer le domaine des hommes. D'ailleurs elles ne souhaitaient pas, même si rien ne les en eût empêchées, sinon le regard des mâles. Mais un regard n'équivaut-il pas à une sentence ? (p. 211).

Ce court passage montre à quel point la société est intransigeante avec la gent féminine en cherchant à délimiter avec précision l'espace dans lequel la femme doit se trouver. Complètement étrangère au concept de liberté individuelle donc, même son corps devient ainsi la propriété de toute la collectivité tant celle-ci agit sur lui, codifie sa tenue vestimentaire et détermine même son espace de circulation. Une femme doit s'effacer, se cacher, fuir le regard des hommes et certains endroits exclusivement masculins comme les cafés. Mais contrairement à toutes les autres, Samira refuse de se résigner à cette fatalité et à cette « loi imprécise » que Hamid a du mal à comprendre :

\_ Je ne comprenais ni l'hésitation ni le code ancestral qui les ligotaient, dit Hamid Kaïm.

\_ Tu n'as jamais compris ces choses-là, lui répondit-elle.

\_ Etait-il nécessaire de les comprendre ?

\_ Parfois. (p. 211)

Samira affronte le regard de l'homme, le regard de cet Autre que la tradition considère comme un être supérieur comme si l'identité devait d'abord et avant tout se définir à une plus petite échelle, à l'intérieur du clan avant de prendre une plus large dimension avec les influences étrangères. C'est en effet le problème de l'altérité que nous évoque Samira mais une altérité dans le « même » par opposition à une « altérité

radicale »<sup>279</sup>. Le problème de l'émancipation de la femme est ainsi lié à celui de la quête de l'accomplissement de soi qui traverse le texte de part en part. La réalisation identitaire doit donc nécessairement passer par le renversement des valeurs ancestrales, lesquelles sont tournées en dérision dans la scène où les deux amants, « pris par le démon du jeu », se travestissent comme dans un théâtre illusoire dans la pièce aux miroirs. Explorant les armoires et les coffres de Louis Bergagna, ils avaient déniché des costumes, des uniformes et des chapeaux ridicules avec lesquels ils se déguisent pour mieux faire ressortir le grotesque des anciens habitants de *La Kahéna*. Samira se travestit alors en homme et en militaire (doublement virile) :

Elle s'exposait devant les glaces qui multipliaient ses postures, singeant peut-être son mari, le commandant Smard, ou alors les représentants de l'auguste armée d'Afrique, avant de se dénuder en trépignant sur place comme à la parade pendant que Hamid Kaïm, grimé en femme, glapissait de fausse admiration et entonnait des chants martiaux [...] (p. 140)

Le rapprochement de l'armée coloniale (l'armée d'Afrique) et du commandant Smard, représentant des nouveaux dirigeants, a pour but ici de mettre sur le même pied les deux régimes tout aussi totalitaires l'un que l'autre. Mais le commandant Smard est aussi le mari de Samira, son uniforme représente aussi l'autorité et le pouvoir qu'exerce tout homme sur sa femme. Cette scène de déguisement peut se lire alors comme une ironie adressée à toute forme de domination sur la femme y compris celle dont elle souffre dans le système patriarcal.

Il faut noter aussi que les amoureux auraient voulu qu'on les surprenne dans leur jeu de travestissement : « Parfois, ils subodoraient qu'ils étaient vus, puisqu'ils ne prenaient jamais la précaution de tendre un rideau, ou de fermer une fenêtre négligemment entrouverte. Espéraient-ils un voisin qui les surprendrait ? » (p. 140). Cette phrase interrogative à valeur affirmative montre le désir de se dévoiler aux yeux du monde comme si les deux amants ne désiraient pas se cacher ou garder le secret de leur passion, bien au contraire ils auraient voulu la révéler et la divulguer. On a d'ailleurs l'impression qu'ils jouent chacun un rôle comme dans un théâtre. A défaut de spectateur, ce sont les miroirs de la pièce qui leur servent de public procédant ainsi comme les comédiens qui répètent

---

<sup>279</sup> Comme celle que Louis Bergagna rencontre en Amazonie : « les indiens leur font peur. Je crois qu'ils en subissent la redoutable fascination. L'étrangeté radicale. Maintenant j'en suis certain, ils ont plus d'humanité », dit Louis Bergagna à propos des indiens d'Amérique. Quant à Ali Khan, il constate à la lecture des notes du colon « lui-même n'avait pas besoin d'aller bien loin pour éprouver le péril de l'altérité radicale ». (p. 117).

devant une glace, et qui évaluent eux-mêmes la qualité de leur prestation tout en adaptant leur rôle selon l'attente du spectateur. Et c'est contre toute forme de jugement moral que s'insurgent les deux amants en s'installant devant les miroirs qui étaient autant d'yeux posés sur eux :

L'excitation était à son comble quand ils se voyaient arc-boutés dans les miroirs, reflétés à l'infini dans les postures incongrues dictées par leur fantaisie. Ils se sentaient moins seuls ; ou alors, ils guettaient dans leurs regards, effarés et perdus, l'effet produit par l'image qu'ils donnaient de leur présence, participant de l'irréalité du lieu, satisfaits de voir dans la multitude une forme de suspension du jugement : seuls, ils n'eussent pu empêcher la condamnation morale ; et le jugement eût pu porter sur autre chose que ces conduites sexuelles, sur une forme plus intime, révélée sans doute par le jeu poursuivi dans ce bordel glacé, [...]. (p. 141)

Seuls et sans miroirs, les amants n'auraient donc pu s'empêcher de se condamner mais devant les miroirs qui leur servent de public ou, de manière plus large, de société, ils ne ressentent au contraire aucune culpabilité, comme si toutes ces conduites sexuelles ne s'étaient édifiées que contre cette société trop conservatrice. C'est ainsi que le jeu érotique se transforme en action transgressive du discours patriarcal mais aussi du discours extrémiste lequel est propagé avec la montée de l'islamisme prêtant aux femmes toutes sortes de dépravations et de perversités. Hamid Kaïm rapporte en effet « ces palabres de mosquée » qui condamnent fatalement et irrévocablement toute femme :

Tout prenait source chez une femme, ici : elles étaient responsables du pire ; elles conduisaient aux profanations, aux vices, aux luxures ; du haut des minarets, elles étaient vouées aux gémonies ; elles devenaient de nouvelles Erinyes ; elles se transformaient en Parques ; elles détenaient les cordons et les ficelles de ce relent antique qui affluait à présent. (p. 202)

Et c'est contre ce discours dégradant et avilissant que Samira se dresse avec toute son ambivalence.

Résumons donc le rôle et l'action de ce personnage afin de mesurer tout son poids dans le texte. Figure virile parce qu'extrêmement libre, la jeune femme est douée d'une grande capacité de circulation. Elle se déguise et se prête au jeu de travestissement avec autant de facilité et d'aisance qu'elle change de statut. Amante, épouse et mère<sup>280</sup>, Samira

---

<sup>280</sup> Samira a en effet des enfants dont elle n'avoue pas l'existence à Hamid Kaïm, « elle [Samira] est mariée, maintenant. Je crois même qu'elle a des enfants », dit Ali Khan à son ami (p. 228).

représente la fluidité du mouvement, changeant en cercle le carré traditionnel relevé par Alain Badiou, en passant de l'Amoureuse à la Domestique, de la Domestique à l'Amoureuse en côtoyant à chaque fois la dangereuse Séductrice. Elle est de surcroît la sœur et l'étrangère, l'identité et l'altérité, l'ange et le démon.

Figure fortement ambivalente donc, Samira incarne à notre sens – comme nous l'avons déjà remarqué – « la dualité » et « la logique du Deux », deux aspects importants définissant la féminité chez Alain Badiou.

Se déterritorialisant sans cesse d'une entité à une autre ou d'une figure à une autre, Samira est par conséquent une « Occurrence de la dualité » s'opposant ainsi à la « forte affirmation de l'Un » et à la « loi de l'unique ». Elle exprime en effet à travers ces mouvances, la nécessité de renverser « la loi de l'homme » et son système « patriarcal » qui écrasent et accablent la femme en la réduisant au rôle de Domestique et de simple génitrice.

De cette manière, Samira s'insurge contre le bloc monolithique et traditionnaliste réfractaire à toute idée progressiste. Dans « l'entre-deux figural » où elle se tient, elle conteste donc le rapport de forces légitimé sur lequel est fondée la famille, où l'homme jouit d'une prépondérance incontestable et où la femme, bafouée, est soumise à l'autorité du mâle.

La figure d'Attika est à ce propos l'exemple le plus représentatif des atrocités que « la femme-domestique » subit dans la société traditionnelle. Elle est mariée de force à un homme qu'elle ne désire pas, qui la bat et qui la renvoie régulièrement chez ses parents lesquels la congédient violemment à leur tour chez son mari.

C'est toute cette oppression que Samira conteste et combat à travers ses incessantes déterritorialisations qui lui donnent en fin de compte vie et sens dans le texte. Elle ne peut en fait exister autrement que dans ce rôle. Car, dans *La Kahéna*, toutes les femmes soumises, esclaves et résignées au statut que leur confère la tradition sont appelées à disparaître ou à mourir tragiquement.

C'est d'ailleurs le cas d'Attika qui n'a trouvé d'autre solution que le suicide pour mettre fin à la sauvagerie exercée contre elle. Aussi, Roundja, sa sœur, qui n'est pas épargnée par la violence, coloniale cette fois, est violée puis jetée dans un ravin lors des

massacres du 08 mai 1945. Leur mère, femme effacée qui n'ose pas élever la voix, finit comme sa fille aînée, dans un accès de démence, par se suicider. Il en est de même pour l'amante de Louis Bergagna, l'Arabe, enfermée dans *La Kahéna* par le colon et qui est sauvagement assassinée à l'entrée principale de la villa.

Quant à la femme légitime, Sophie Bergagna, humiliée par l'adultère, même si elle finit par partir pour soi-disant préparer le retour de sa famille en France, elle sombre dans la folie et « elle est sans doute morte dans un asile, ou dans une rue de Paris », écrit le narrateur (p. 235). La mère d'Amel, amante de Hamid Kaïm, qui, dans *Le Chien d'Ulysse*, abandonne la lutte qui l'opposait au spectre de Samira, finit par mourir comme toutes ces femmes, fauchée, elle, par un cancer du sein.

C'est donc à l'inverse de toutes ces femmes au sort tragique parce qu'elles sont soumises au statut de subalterne, que se dresse l'ambivalence de Samira qui abolit, elle, la servitude féminine et se libère de l'emprise et de la suprématie masculine, un peu dans le même sens de ce que dit Simone de Beauvoir à la fin du *deuxième sexe* : « [...] la société codifiée par les hommes décrète que la femme est inférieure : elle ne peut abolir cette infériorité qu'en détruisant la supériorité virile »<sup>281</sup>.

A un moindre degré, car elle ne bénéficie pas de la même ampleur ni de la même densité scripturaire que Samira, Amel, la femme d'Ali Khan dans *Le Chien d'Ulysse*, incarne à sa manière « la dualité » et nous offre un autre exemple de figure libre puisqu'elle va entretenir une relation amoureuse avec Mourad, ami et étudiant de son mari, abolissant à son tour la « loi de l'Un ».

Cependant, il faut préciser que l'action de toutes ces femmes rebelles ne se limite pas seulement à la contestation du conservatisme traditionnel. Rappelons que l'intrigue de *La Kahéna* se déroule au mois d'octobre 1988, une date qui marque un début d'ouverture démocratique en Algérie accompagné d'un fort retour du dogme religieux qui fera sombrer le pays dans une longue période fratricide et sanguinaire. C'est donc en réaction aussi contre ce nouveau phénomène porteur d'un discours plus extrémiste envers la femme que la tradition elle-même que s'insurge la féminité. Car la montée de l'islamisme suppose le désir de renouer avec une idéologie obscurantiste et fondamentaliste<sup>282</sup> qui va œuvrer, de

---

<sup>281</sup> DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*, op. cit., p. 644.

<sup>282</sup> Rappelons à cet effet les propos – déjà cités – rapportés par Hamid Kaïm et qu'on propageait dans les mosquées en ce qui concerne les femmes vouées fatalement aux Gémonies : « elles [les femmes] étaient

manière profonde, à la marginalisation étouffante de la femme en la dépouillant de son identité propre.

En d'autres termes, c'est devant le danger imminent du retour au traditionalisme rigoureux du système islamo-patriarcal que Samira revêt et arbore "sa" virilité en mouvement constant de déterritorialisation-reterritorialisation dans les différents pôles de la féminité, tels qu'ils sont définis par Alain Badiou.

Mais au-delà du problème de la femme, et plus largement, c'est l'identité de la société tout entière qui subit les conséquences néfastes de ce retour à un Islam radical qui se réfère exclusivement au passé arabo-musulman dans sa définition de l'identité nationale. Et Samira, prise dans l'écartèlement entre deux figures tout au long du texte, s'oppose ainsi à « la loi de l'Un » sous toutes ses formes. Elle vise d'abord à renverser la « loi du père » qui prescrit la supériorité de l'homme sur la femme, puis à déconstruire l'idéologie visant à instituer une unité identitaire restreinte et restrictive de l'Algérie. Et à une plus grande échelle, cette ambivalence féminine se dresse contre toute forme de totalitarisme, notamment contre le régime politique autocratique en vigueur depuis l'indépendance et que le narrateur tourne en dérision : « D'une certaine manière, les temps changèrent après l'indépendance de l'Algérie : de nouveaux maîtres remplacèrent les anciens » (p. 14).

Sur ce problème crucial de l'identité, nous pouvons donc dire que la circulation et la logique de la dualité féminine chez Salim Bachi anéantit, comme nous l'avons expliqué, la suprématie hégémonique et totalitaire de l'Un et donc de l'identité unique. Samira exprime ainsi le rejet d'une identité qui se veut homogène mais qui en réalité occulte les diversités culturelles, inhibe les libertés individuelles et aboutit à une fiction stérile de l'appartenance unique. Notre héroïne de la déterritorialisation positive conduit donc l'identité du despotisme de la racine unique vers une ouverture plus enrichissante et plus épanouissante pour l'individu et la société par conséquent. Autrement dit, elle s'oppose au totalitarisme du schéma arborescent qui, dans le langage de Deleuze, veut dire la racine unique ou l'origine première, et incarne par contre un rhizome multiforme, vitaliste et vivifiant.

---

responsables du pire, elles conduisaient aux profanations, aux vices, aux luxures, du haut des minarets, elles étaient vouées aux gémonies, elles devenaient de nouvelles Erinyes ; elles se transformaient en Parques ; elles détenaient les cordons et les ficelles de ce relent antique qui affleurait à présent » (p. 202).

Mais Samira, outre cette liberté et cette capacité à « passer-entre-deux », est la figure la plus emblématique – avec Hamid Kaïm qui ignore laquelle d’Ourida ou d’Hélène est sa véritable mère – de l’aliénation identitaire puisqu’elle est la petite-fille du colon, Louis Bergagna, et de l’algérienne, « l’Arabe ».

Dans ce sens, Samira rend compte, selon nous, grâce à sa filiation et à son mouvement transgressif, de la mutation identitaire, abrogeant ainsi tout fantasme d’une Unité originelle qui serait de toute manière une limitation de l’être expansif – rhizome. C’est pourquoi, Salim Bachi s’obstine à remuer le passé récent et antique de l’Algérie, offrant au lecteur un kaléidoscope d’influences étrangères. La maison de Louis Bergagna, par exemple, regorge de vestiges qui retracent toute l’histoire de l’Algérie : des bustes romains et statuettes phéniciennes, des acanthes en granit et arceaux musulmans, des tapis et coffres berbères... Quant à l’utilisation fréquente de la mythologie grecque, l’auteur répond à un journaliste :

C’est le patrimoine commun de la Méditerranée, de l’Algérie en particulier qui a été un royaume hellénistique à une période de son histoire. C’est un clin d’œil que j’ai voulu faire dans mes premiers romans à cette antiquité grecque. On nous parlait beaucoup du passé arabe de l’Algérie, je voulais donc montrer qu’il n’y avait pas que le passé arabe<sup>283</sup>.

La mythologie grecque est donc une manière pour Salim Bachi d’exhumer le passé hellénistique de l’Algérie afin de démanteler le discours officiel qui se limite seulement à la référence arabo-islamique quant à la définition de l’identité et du passé algériens.

Dans le même sens, Samira, puisque douée à la fois d’une dualité du Même et de l’Autre et d’une dualité dans sa circulation dans le carré féminin, se veut la défenseuse de cette identité multiple, une identité en dernière instance rhizomatique, car dépouillée des mythes originaires fossilisés.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que, grâce à son ambivalence et à sa mobilité dans la plasticité de « l’entre-deux », Samira supplante le rôle traditionnel attribué à la femme, celui de gardienne des valeurs et dépositaire des traditions, par un rôle actif voire même subversif. Simone de Beauvoir écrivait : « la femme ne peut pas s’accomplir si elle se borne à être épouse et mère »<sup>284</sup>, et l’héroïne de Salim Bachi par son audace qui

---

<sup>283</sup> Entretien avec Salim Bachi disponible sur <http://www.livrescq.com/livrescq/?p=33>. Consulté le 17/08/2012.

<sup>284</sup> DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*, op. cit., p. 424.

consiste à passer librement d'un homme à un autre et donc d'un statut à un autre, fait parler le silence des autres figures féminines qui n'ont pas pu s'affranchir de la suprématie masculine.

Mais plus encore qu'une simple émancipation, le texte progresse, avec l'ambivalence de Samira qui non seulement abolit la domination de l'homme mais aussi la loi tyrannique de l'Un, vers une assomption du féminin. Ligne de liberté supérieure, la jeune femme exprime de surcroît l'échec de l'homme seul quant à la constitution de ce qu'on appelle la nation algérienne. En effet, ce qui caractérise les personnages masculins de Salim Bachi c'est soit l'absence et la mort, soit l'immatunité. Il en est ainsi du père du narrateur qui a disparu en 1965 et qui est probablement mort. Quant à Hamid Kaïm, à cause de l'absence du père et de toute référence symbolique, il reste confiné dans ce qu'Alain Badiou appelle « l'adolescence éternelle »<sup>285</sup>. D'où son penchant idéaliste – tout comme son père d'ailleurs –, son caractère quasi enfantin, son incapacité à renoncer à ses rêves et à procurer sécurité et confort matériel à son amante, la raison pour laquelle elle le délaisse pour Smard. Le père d'Ali Khan, lui aussi manifeste une immatunité et une sorte de lâcheté en refusant de prendre position contre le régime politique.

C'est l'ambivalence, la virilité et la maturité<sup>286</sup> de Samira qui vont donc compenser l'absence et le manque de maturité que manifeste l'homme. C'est ainsi que Salim Bachi nous transmet un message d'une grande importance : l'avenir de l'Algérie est entre les mains de la femme dont on a eu un exemple dans le passé, La Kahéna. Mais plus profondément encore que cette référence légendaire, une vérité indéniable : en se libérant du joug de l'esclavage traditionnel, la femme, dans le même geste, libère aussi l'homme du carcan de la fausse virilité dominatrice, en le transformant en compagnon de vie librement choisi.

---

<sup>285</sup> BADIOU, Alain. « Figures de la féminité dans le monde contemporain », op. cit.

<sup>286</sup> Samira est effectivement décrite comme étant une femme mûre : « Gestes lents, calculés, Samira ressemblait à une enseignante. Un tailleur gris et un pantalon droit l'habillaient comme une femme d'âge mûr » (CDU, p. 96).

## CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

Dans la première partie dont l'objet est l'étude des catégories narratives, nous avons choisi, dans le premier chapitre, d'analyser le programme rhizomatique à l'œuvre dans *Le Chien d'Ulysse* et *La Kahéna*. Après avoir mis en évidence les conditions socio-historiques de production de l'œuvre et après avoir défini la problématique de la quête de soi dans le grand bouleversement de la "décennie noire", nous avons établi la cartographie du CDU d'abord puis de La K afin d'examiner le travail du rhizome dans les deux textes. Le raccordement, à la lumière de Deleuze, des multiplicités du texte (plateaux et strates), de proche en proche et à distance, a montré en effet que les composantes narratives sont à la fois en lien et en liberté les unes avec les autres. Nous avons montré que ces multiplicités textuelles se font écho selon le système d'agencement rhizomatique qui fait qu'un même sens est reconduit de plusieurs manières et à plusieurs endroits du récit. C'est donc ainsi à la manière d'un rhizome que se pose la problématique de la quête de soi chez Salim Bachi.

Dans le deuxième chapitre, nous avons analysé la quête de soi dans le processus narratif lui-même. Nous avons vu comment, en butte à l'aliénation, à la perte de soi et à la dépersonnalisation, Hocine recourt à l'errance tant au niveau géographique à travers Cyrtha qu'au niveau cérébral à travers les méandres de son esprit. En fait, le héros s'inscrit ainsi dans la mobilité en se déterritorialisant de la situation terrifiante et en inventant des lignes de fuite dans le rêve, l'hallucination, l'Histoire, l'imagination... Mais Hocine ne se territorialise jamais de manière définitive, il choisit plutôt un incessant mouvement de va-et-vient, de déterritorialisation-reterritorialisation, d'où la dimension mobile et dynamique du texte. Et ce mouvement constant est représentatif d'une quête inachevée sans cesse recommencée. Dès lors, l'accomplissement identitaire se réalise grâce à une identité en perpétuel devenir.

Quant au statut du narrateur, nous avons constaté que même si la narration est à la première personne du singulier, le « je » ne renvoie jamais à un seul narrateur mais à toute une multiplicité. Cette hétérogénéité du statut du narrateur est à l'image de la problématique et de la mouvance de la quête de soi, laquelle est aussi en constant devenir. Cette réciprocité entre le statut du narrateur et la recherche de soi dévoile un transfert d'identité allant du personnage au narrateur et inversement, un transfert identitaire démontré d'ailleurs par l'agencement collectif d'énonciation lequel est susceptible d'agir

fortement sur la conscience collective. Mais la construction d'un agencement collectif d'énonciation est aussi une manière de rejeter la verticalité solitaire du « je » et de vivre la multiplicité interne.

Dans le troisième chapitre, c'est la femme en tant que médiatrice de la quête de soi qui a suscité notre intérêt. Figure de l'altérité par excellence, la figure de la femme chez Salim Bachi nous a permis de constater à quel point la société contemporaine est réfractaire à toute forme de différence qu'elle soit radicale ou pas. Plusieurs procédés narratifs montrent en effet qu'à l'ère contemporaine la parole masculine se substitue peu à peu à la parole féminine. La réduction insidieuse de la femme au silence est la preuve que l'altérité égalitaire est problématique. C'est pourquoi, l'identification à la femme en tant qu'Autre semblable, est indispensable pour que se réalise l'identification à l'« alter » autre et différent à la fois.

Dans notre analyse, Samira est la figure de proue tant elle est porteuse d'ambivalence. Nous avons tenté de montrer, à partir des travaux d'Alain Badiou sur la féminité, que l'ambivalence de cette figure féminine aspire à l'abolition de la « loi de l'Un » et de l'origine unique. Grâce à sa « virilité » ainsi qu'à sa libre-circulation d'un pôle de la féminité à un autre, Samira parvient à transformer en cercle ce que Badiou appelle le carré traditionnel. Cette figure qui ne peut donc exister que couplée à une autre entité féminine peut par conséquent être considérée comme « une occurrence de la dualité ». S'opposant ainsi à la « loi de l'Un », Samira abolit tout fantasme de l'unité originelle et conduit l'identité du totalitarisme de la racine unique à la multiplicité et à la pluralité rhizomatique.

**DEUXIEME PARTIE : ESPACES TEXTUELS ET  
TERRITORIALISATION**

# CHAPITRE I : Le labyrinthe et la quête de soi

## 1. Cyrtha ou le labyrinthe urbain

### 1.1 Cyrtha, espace onirique

La lecture du CDU nous confronte à une véritable problématique de l'espace. Les déambulations de Hocine nous plongent, en effet, dans une ville multiple, changeante, complexe et polymorphe.

Personnifiée et anthropomorphisée, Cyrtha se présente sous des caractères féminins et suscite désir et séduction. Elle se métamorphose en suivant des lignes de fuite<sup>287</sup> qu'elle trouvera tantôt dans un devenir<sup>288</sup>-femme<sup>289</sup>, tantôt dans un devenir-animal<sup>290</sup>. Elle apparaît charmante, sensuelle, fascinante et ensorcelante ayant une emprise certaine sur les personnages prisonniers de son amour. Mais, Cyrtha dont « les tentacules menaçaient le

---

<sup>287</sup> Rappelons que « la ligne de fuite est une *déterritorialisation* », selon Deleuze in DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 47. C'est cette déterritorialisation qui permettra dans le cas du CDU le devenir-femme et le devenir-animal de Cyrtha.

<sup>288</sup> Le devenir s'oppose chez Deleuze, comme nous l'avons déjà signalé, à l'avenir. C'est un procédé qui implique la déterritorialisation de chacun des termes du devenir. Le philosophe explique ce concept dans son entretien avec Claire Parnet : « Devenir, ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle, fût-il de justice ou de vérité (...) Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes. Les noces sont toujours contre-nature. Les noces, c'est le contraire d'un couple (...) La guêpe et l'orchidée donnent l'exemple. L'orchidée a l'air de former une image de guêpe, mais en fait il y a un devenir-guêpe de l'orchidée, un devenir-orchidée de la guêpe, une double capture puisque « ce que » chacun devient ne change pas moins que « celui qui » devient. La guêpe devient partie de l'appareil de reproduction de l'orchidée, en même temps que l'orchidée devient organe sexuel pour la guêpe. » In DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Dialogues*, op. cit., pp. 8-9.

<sup>289</sup> Le devenir-femme ou le devenir-animal de Cyrtha ne veut pas dire que celle-ci s'est transformée en femme ou en animal mais qu'elle a acquis certains critères ou codes propres aux humains (particulièrement féminins ici) et aux animaux : « [...] le devenir-femme qui n'est ni homme, ni femme, devenir-animal qui n'est ni bête ni homme. Des évolutions non parallèles, qui ne procèdent pas par différenciation, mais qui sautent d'une ligne à une autre, entre des êtres tout à fait hétérogènes ; des fêlures, des ruptures imperceptibles, qui brisent les lignes quitte à ce qu'elles reprennent ailleurs, sautant par-dessus les coupures signifiantes ». In DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Dialogues*, op. cit., p. 34.

En résumé, le devenir est donc une « rencontre entre deux règnes, un court-circuitage, une capture de code où chacun se déterritorialise ». Ibid., p. 55.

<sup>290</sup> Zola aussi prête dans *Germinal* un devenir-animal à la mine appelée « le voroux », une désignation qui sous-entend déjà son caractère monstrueux et dévorateur à l'encontre des mineurs qui y travaillent. Dans *l'Assommoir*, c'est l'alambic qui est pris d'un devenir-animal car évoqué comme un monstre inquiétant, voire comme un minotaure. Quant à *La bête humaine*, c'est le devenir-femme de la locomotive, la Lison (prénom féminin), qui est mis en exergue puisque personnifiée, la machine est décrite comme une femme et Jacques éprouve à son égard des sentiments qu'il éprouverait pour une femme, jusqu'à la névrose suicidaire de l'érotomanie fétichiste.

voyageur » (p. 88) prend parfois l'apparence d'un animal monstrueux dont les « entrailles accoucheraient bientôt d'un hybride : un monstre recomposé, immortel » (p. 165).

Selon les moments de la journée, Cyrtha inspire soit la peur et l'angoisse : « Je désirais de toutes mes forces échapper à la ville (...) » (p. 123), soit le calme et la sérénité : « je me sentis en paix (...) cette nuit parcourir Cyrtha m'apaisait. Impassible, la ville me laissait aller où je voulais. Elle ne cherchait plus à me séduire, ni à m'effrayer (...). Je vivais d'une vie pleine et oublieuse (...) Vie brève. Vie neuve » (pp. 143-144).

Incertaine et fluctuante, Cyrtha est à la fois ouverte puisqu'elle « donne sur la mer » (p.86) et fermée car dotée tout au long du récit d'une dimension carcérale. Elle est représentée parfois comme une prison, un enclos, parfois comme un labyrinthe. Le narrateur explique d'ailleurs que Cyrtha, « la ville lazaret » est « bâtie de telle sorte que chaque rue, chaque fenêtre donnant sur une rue jumelle, une fenêtre sœur, sur un monde enclos en lui-même, une prison dans la prison » (p. 83).

En outre, échappant à toute localisation géographique précise, Cyrtha, comme dit le narrateur, « est à la fois sur un rocher en pain de sucre, au bord de la mer et sur une plaine. » (p. 24). Elle renvoie à une multiplicité de lieux réels, car elle se confond dans le récit à la fois avec Constantine<sup>291</sup> (puisque'elle est située sur un rocher et que son nom évoque la ville antique Cirta dont les ruines se trouvent à Constantine), Annaba (où est assassiné le président Boudiaf), Oran (en évoquant son horloge semblable à un minaret) et Alger (acropole ouverte sur la mer). Enigmatique donc, Cyrtha est en même temps toutes ces villes et aucune d'elle. Représentative d'une époque douloureuse, elle est à l'image de n'importe quelle ville algérienne de la même période. Elle est en quelque sorte une partie de l'Algérie, voire l'Algérie entière. Il suffit d'ailleurs d'observer son orthographe pour s'apercevoir qu'elle est un condensé de plusieurs villes.

Il est utile de rappeler à ce stade d'analyse que l'œuvre (l'écriture) de Kateb Yacine et particulièrement *Nedjma* constitue un intertexte important du CDU où Salim Bachi va jusqu'à la réécriture du chef d'œuvre de la littérature algérienne. Il faut noter aussi que Cyrta et Hyppone<sup>292</sup> sont fréquemment mises en scène par Kateb Yacine. On peut formuler

---

<sup>291</sup> Cyrtha est décrite dans le CDU comme étant une roche dure, « hard rock » (p. 29) qui se rapproche de la description de Constantine de *Nedjma* (Ad'dahma, الظهمة, « l'écrasante »).

<sup>292</sup> Ce sont les orthographes que choisit Kateb Yacine pour les antiques villes Cirta et Hippone.

à ce moment-là l'hypothèse selon laquelle le « h » et le « y » de « Cyrtha » du CDU proviendraient peut-être de la condensation de ces deux villes "katébiennes".

Le néologisme de Cyrtha peut évoquer par ailleurs l'île grecque, Cythère, consacrée à Aphrodite et qui est dans le langage poétique le pays des amours. Salim Bachì veut peut-être s'inscrire dans la lignée des grands poètes comme Baudelaire ou Nerval lesquels ont été inspirés par cette île ou tout simplement rapprocher ironiquement Cyrtha sous le joug de la violence à Cythère symbole des plaisirs amoureux ? – ou les deux, car tous les syncrétismes sont possibles dans cette écriture polymorphe.

Aussi selon Bernard Aresu<sup>293</sup>, Cyrtha fait référence, aux trois syrtes : la Grande et la Petite Syrte et l'île de Djerba (l'île des lotophages). Or, le nom commun de « Syrte » vient étymologiquement du grec ancien *Surtis*<sup>294</sup> qui désigne « un amas de sable et de rochers » constitué le long des côtes par les courants et autres mouvements d'eau.

Dans un sens plus extensif, Cyrtha aux bancs de sables mouvants est à rapprocher donc du désert, autre lieu de déplacement erratique par excellence. D'autant plus que le risque de s'égarer dans Cyrtha est aussi important que si l'on se trouvait au milieu du désert, car ses ruelles sont tellement enchevêtrées et ses venelles glissantes que les personnages qui y vivent ne s'y retrouvent plus et se disent placés « sous le signe de la perte » (p. 255). Ainsi, outre son aspect changeant dû à ses multiples métamorphoses – espace (temps) lui-même sujet aux déterritorialisations puisqu'il se crée des lignes de fuite dans différents devenir - Cyrtha est aussi l'espace de déterritorialisation par excellence, tant au niveau géographique et physique (les errances de Hocine) que mental et imaginaire (les rêveries et les souvenirs de tous les personnages).

Semblable au désert qui change constamment sous l'effet du vent, Cyrtha répond ainsi à la définition de l'espace lisse<sup>295</sup> qui s'oppose à l'espace strié, celui des repères et de

---

<sup>293</sup> Bernard Aresu, "Arcanes algériens entés d'ajours helléniques: *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachì", in *Migrations des identités et des textes entre L'Algérie et la France, dans la littérature des deux rives*, sous la direction de C. Bonn, l'Harmattan, Etudes transnationales, francophones et comparées, Paris, 2004, p.186.

<sup>294</sup> Ce mot est à rapprocher du terme *sūrō* signifiant « traîner », « charrier », « balayer », *syрма* (« traîne, robe à traîne »), *syrys* (« balai »), *surmos* (« rafale »), *surtos* (« entraîné, charrié »). In DEROY, Louis & MULON, Marianne. *Dictionnaire des noms de lieux*, éditions Le Robert, coll. « Usuel », 1992. Cité dans [fr.wiktionary.org/wiki/Syrte](http://fr.wiktionary.org/wiki/Syrte). consulté le 17/03/2014

<sup>295</sup> Pour tout ce qui concerne l'espace lisse et l'espace strié nous renvoyons au « Traité de nomadologie : la machine de guerre » in G. DELEUZE & F. GUATARRI. *Capitalisme et Schizophrénie. Mille Plateaux*, op. cit., pp. (434- 527).

la norme. L'espace lisse correspond aussi, selon Ismaïl Abdoun<sup>296</sup>, au *nomos* qui s'oppose au *logos*, c'est la liberté par opposition à la Loi et à l'Ordre institués.

Une et multiple donc, apaisante et angoissante, réelle et imaginaire<sup>297</sup>, moderne et antique<sup>298</sup>, ouverte et fermée tout à la fois, Cyrtha, dont la phonétique rappelle aussi Circé, est insaisissable, variable, polymorphe et par conséquent « réellement » fictive. La pluralité des références que convoque ce néologisme inscrit donc l'espace du CDU dans l'imaginaire et l'onirique favorisant l'éclatement et la mobilité du sens.

En effet, dès l'ouverture du récit, le lecteur est placé à la croisée des chemins du rêve et de la réalité puisque Cyrtha, dans laquelle « on ne s'y retrouve plus » (p. 24), a des perspectives sur « l'océan des songes » (p. 11). Hocine qui précise que « c'est la folie des hommes qui a voulu construire une telle ville » (p. 24), n'est plus très sûr du chemin qu'il faut emprunter pour rejoindre le port. Il avoue que « les frontières commencent à se perdre » (p. 25), que « les lignes s'effacent, les rues s'élargissent en direction de la mer » (p. 34) et que « l'horizon est en fuite sous les nuages » (p. 86). Dans ce sens, Cyrtha est une ville irréelle, « la ville de nos rêves », dit Hocine (p. 24) qui hésite plus loin sur sa nature de « présence surnaturelle ou cauchemar » (p. 176). Hamid Kaïm pour sa part avoue l'avoir inventée : « Cyrtha bâtie de mes mains, sortie de ma cervelle » (p. 130).

Confondant ainsi réalité et image de la réalité, rêve et rêverie (d'où la récurrence du lexique onirique), les personnages, aggravant leur situation avec la consommation de la drogue, vivent dans une ville aux multiples facettes, hybride et instable où les limites entre l'onirique et le réel sont indécises et confuses. Par l'incapacité à la situer dans le monde réel, et par toutes les ambivalences qu'elle présente, Cyrtha est une ville onirique et imaginaire, une ville, réellement fictive et fictivement réelle.

Tel le rêve nocturne dans le phénomène de la condensation décrit par Freud dans *Le rêve et son interprétation*<sup>299</sup>, Salim Bachì procède à la création d'une ville enrichie par

---

<sup>296</sup> ABDOUN, Mohamed Ismail, « Proposition de lecture nomadique d'un texte nomade : l'exemple du Polygone étoilé de Kateb Yacine », op. cit.

<sup>297</sup> Cyrtha est d'un côté réelle parce qu'elle renvoie à une ou à plusieurs villes existantes et d'un autre imaginaire parce qu'elle est le fruit de l'imagination de Hocine qui dit : « j'inventais Cyrtha pour me sauver » (CDU, p. 227).

<sup>298</sup> Moderne car les événements se déroulent le 29 juin 1996, antique parce que la description de Cyrtha évoque d'une part, l'Atlantide submergée par les flots, « la cité engloutie », dit le narrateur à propos de sa ville (p. 89), et d'autre part, Thèbes ravagée par la peste (p. 115).

<sup>299</sup> FREUD, Sigmund. *Le rêve et son interprétation* (traduit de l'allemand par Hélène Legros), Paris, éd. Gallimard, coll. « idées nrf », 1971.

l'accumulation de sens qui conjugue plusieurs réalités et plusieurs dimensions. Car, alors que le « travail onirique » consiste dans le passage des idées inconscientes en contenu manifeste, l'écrivain modère et "déforme" l'expression de sa pensée pour construire sa fiction et sa poétique. L'auteur du CDU procède alors de la même manière que le processus du rêve à la création de Cyrtha afin de produire sa fiction. Il condense des éléments hétérogènes de la réalité et les horreurs de l'époque pour construire un espace terrifiant et effrayant presque aussi épouvantable que le contexte de la guerre civile. Cyrtha est ainsi une image poétique qui dit l'indicible et qui exprime mieux qu'une description réaliste l'Histoire et l'intensité des traumatismes causés par la décennie noire. Tout en donnant un aperçu privilégié de l'atmosphère mortifère, la ville de S. Bachi permet également d'exorciser le mal-être et l'angoisse aliénants. Hocine comprend d'ailleurs que l'invention de Cyrtha est pour lui la seule échappatoire possible, une sorte de catharsis, sans laquelle il deviendrait complètement fou, « j'inventais Cyrtha pour me sauver », dit-il (p. 227). Dans ce sens, la ville représente une ligne de fuite, une déterritorialisation qui permet d'échapper à la démence et à la fragmentation identitaire, une ligne de liberté d'où émerge d'autres lignes de fuite.

De cette manière, Cyrtha est donc un espace de liberté qui repousse toutes les limites, un espace lisse ouvert à toutes les déterritorialisations exorcisantes, qui est, en fin de compte, purement onirique et un prétexte pour la création littéraire, en un mot un objet d'abord et avant tout poétique.

Salim Bachi atteint ainsi son objectif de modeler une ville capable de refléter et de suggérer horreurs et atrocités sans pour autant tomber dans la banalité de la description minutieuse ou réaliste. L'auteur dit en effet à ce propos :

Je voulais une ville qui me laisse de la marge, beaucoup de marge, pour inscrire autre chose qu'une réalité brusque et prosaïque. Cyrtha fut, pour moi, le filtre de l'imaginaire et du mythe. Elle fut même la ville qui, par son nom ouvrit de telles perspectives à mes livres<sup>300</sup>.

Mais l'instabilité de cet espace rêvé, imaginé, et fantasmé par Hocine traduit plus profondément une fluctuation et une oscillation identitaires, une dépersonnalisation qui se manifeste dans la confusion et la perte des limites entre les deux univers réel et imaginaire. Car comme le démontre Sami-Ali dans *l'espace imaginaire*<sup>301</sup>, la pensée magique ou le

---

<sup>300</sup> [http://www.babelmed.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2462](http://www.babelmed.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2462) Consulté le 10/05/2012.

<sup>301</sup> Sami-Ali. *L'espace imaginaire*, Paris, éd. Gallimard, coll. « NRF », 1974.

rêve se déploient dans un espace d'*inclusion réciproque* qui souligne la prise en compte de la projection du dedans-dehors. Cette projection organise un dehors à l'image du dedans et elle crée simultanément la distinction dedans-dehors. Sami-Ali s'appuie sur le célèbre conte d'*Alice au pays des merveilles* qui contient de nombreux exemples de spatialité archaïque comme par exemple l'arbre qui donne accès à tout un monde. Ces métamorphoses s'accompagnent de modifications de l'espace corporel lui-même : Alice ne cesse de grandir et de rapetisser. Sami-Ali parvient à la conclusion selon laquelle si l'espace est mobile et instable c'est que l'identité, elle aussi, est fluctuante. Dans ce sens, l'instabilité de Cyrtha, espace imaginaire et fictif, est à l'image de l'instabilité et du déséquilibre mental du narrateur en butte à une forte angoisse découlant de la guerre fratricide que vit son pays.

Cette réciprocité de l'imaginaire, de la réalité psychique et de l'identité connaît une expression particulière chez Salim Bachi à travers la métaphore du *labyrinthe*. En effet, Cyrtha avec toute sa complexité et toutes ses ambivalences est dotée tout au long du récit d'une dimension labyrinthique. La construction d'un tel espace nous invite à explorer sa richesse symbolique dans le texte. On essaiera donc de répondre à la question suivante : Sachant que le labyrinthe dans le CDU est à la fois physique et mental (espace et temps), comment cette métaphore participe-t-elle à la quête de Hocine et à la réalisation de son moi ?

## 1. 2 Le labyrinthe cyrthéen et la reconstruction de soi

Cyrtha, abritant les pérégrinations de Hocine, figure un enchevêtrement de chemins tel le labyrinthe mythique que construit Dédale pour enfermer le Minotaure. L'image du labyrinthe hante effectivement l'imaginaire de Hocine-narrateur tout au long de sa trajectoire et il y revient de manière très fréquente, quasi obsessionnelle. Nous relevons dans ce qui suit les passages qui contiennent les occurrences du mot « labyrinthe » et quelques descriptions faisant référence à la même forme architecturale :

- « La ville se transformait en un **dédale** redoutable [...] » (p. 62)
- « [...] Les habitants du Rocher, captifs, emmurés dans le **dédale** de ses rues, enfouis dans les entrailles de ses venelles. » (p. 14)

- « [...] **Labyrinthe** [Cyrtha] ouvert aux premières constructions. » (p. 164)
- « Les rues de Cyrtha devenaient **labyrinthiques**. » (p. 170)
- « (...) la bête qui baissait la tête sur le **colimaçon** des rues de Cyrtha tant de fois arpentés, tant de fois perdues et retrouvées. » (p. 90)
- « Les rues **s'enchevêtraient**, comme à présent dans ma cervelle d'opiomane s'entremêlent les souvenirs » (p. 83)
- « Cyrtha ressemblait à un **coquillage**, une **conque allongée** par mille anneaux aux **circonvolutions** éternelles (...) la ville lazaret, ouverte pourtant sur l'océan, mais bâtie de telle sorte que chaque rue, chaque fenêtre donnât sur une rue jumelle, une fenêtre sœur, sur un monde enclos en lui-même, **une prison dans la prison** » (p. 83) (nous soulignons).

Ainsi dans le CDU, Hocine comme un arpenteur marche et comme un égaré erre dans les rues de Cyrtha aux circonvolutions enchevêtrées. *L'inquiétante étrangeté* du monde dans lequel il vit le pousse à déambuler, à chercher son chemin et à se chercher soi-même. Le motif du labyrinthe montre effectivement que l'existence est vécue sur le mode de la captivité et de l'égarement. Il peut être considéré à ce moment-là comme le symbole de la malédiction de la condition urbaine de Hocine. Car l'architecture labyrinthique est « une figure de l'espace contraint »<sup>302</sup>, nous dit Pierre Loubier et le recours au labyrinthe est « une façon d'informer le réel, de transformer l'espace du *chaos* en *cosmos* »<sup>303</sup>, (que James Joyce condense bien en "chaosmos").

En effet, grâce au labyrinthe, l'auteur crée un langage dans lequel s'expriment des états informulés et autrement informulables. En trouvant une image permettant de conserver l'intensité de la douleur tout en évitant la banalisation de l'horreur, Bachi rend supportable la réalité douloureuse, transforme une ville chaotique en espace « lisible » et « vivable ». L'auteur procède ainsi à une distanciation et une médiation esthétiques pour

---

<sup>302</sup> LOUBIER, Pierre. *Le poète au labyrinthe. Ville, errance, écriture*, Paris, ENS éditions, 1998, p 13. Pierre Loubier s'appuie sur les conclusions d'Abraham Moles et Elizabeth Rohmer qui, dans leur phénoménologie du comportement, généralisent l'appellation de labyrinthe à tout système où la démarche de l'homme est contrainte. Dans le CDU, c'est l'oppression, l'enfermement et le repli sur soi de toute la société qui inspire le motif du labyrinthe.

<sup>303</sup> Ibid., p. 13. Les mots sont soulignés par l'auteur.

témoigner autrement que par le réalisme documentaire d'une situation hypercomplexe de l'Algérie.

Le labyrinthe étant « l'un des symboles les plus puissants dont la littérature dispose pour figurer un environnement hostile à l'être humain »<sup>304</sup>, il offre la possibilité de dire l'ampleur du désarroi et de la désagrégation identitaire. Le mythe a de surcroît un rôle majeur qui consiste à compléter une Histoire qui passe sous silence certains événements, compensant ainsi une mémoire collective défaillante. Et c'est lors des grandes tensions que le mythe renaît avec toute sa charge symbolique. Comme dit Jean-Yves Tadié, entre autres : « Aux époques de crise (...) les symboles reprennent une vie littéraire »<sup>305</sup>.

En Thésée moderne, Hocine tente alors d'échapper au dédale cyrthéen et au Minotaure incarné dans le texte par toutes les formes de violence, qu'elle soit terroriste ou antiterroriste. Représentant l'homme dominé par ses pulsions instinctives, le Minotaure est fortement suggéré à travers quelques personnages, notamment Seyf, le policier dont le nom signifie en arabe « le glaive », et le commandant Smard, l'agent de la sécurité militaire. Il faut ajouter à ces deux figures celle du terrorisme islamiste qui n'est pas représentée par un personnage singulier mais qui est diffus dans toute la société, et dont on voit tout l'impact néfaste dans le CDU.

Parfois c'est Cyrtha toute entière qui se transforme en monstre aux allures de Minotaure. Espace plastique parce que lisse et onirique, la ville s'invente des lignes de fuite et se déterritorialise souvent dans un devenir-animal. C'est la situation dramatique et l'atmosphère sinistre qui poussent Hocine à imaginer Cyrtha non seulement comme un labyrinthe, mais aussi comme un monstre/Minotaure. C'est dans ce sens d'ailleurs que le narrateur dit : « (...) le vaste monde à présent en gésine dont les entrailles accoucheraient bientôt d'un hybride : un monstre recomposé, immortel. » (p. 165)

De plus, c'est à la façon d'un monstre que Cyrtha s'empare de l'esprit de Hocine qui ne peut se soustraire à sa domination, « je fus happé par Cyrtha », dit-il (p. 68) et il ajoute dans une autre séquence :

---

<sup>304</sup> Vincent Message, « Impossible de s'en sortir seul : fictions labyrinthiques et solitude chez Kafka, Borges, Danielewski et Kubrick », *Amaltea*, Revista de mitocrítica, vol. 1 (2009), p. 189-201. Disponible sur <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/message.pdf> consulté le 27/09/2015.

<sup>305</sup> TADIE, Jean-Yves. *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978, p. 168.

Cyrtha, elle, cherchait à maintenir la confusion, agissant comme le soleil sur un homme perdu au milieu du désert. Je désirais de toutes mes forces échapper à la ville dont, par moments, je devenais l'amant obscur, au consentement différé. Ce matin encore, assoupi, j'en avais autorisé le surgissement ; et la menace gonflait comme une lame profonde, prête à m'éventrer. Quand la fatigue me tenaillait, Cyrtha attestait sa présence, sa force d'irrémissible grandissait et menaçait le monde où je voulais continuer à vivre. (p. 123)

L'ampleur de la tyrannie qu'exerce Cyrtha sur le narrateur se dégage de la comparaison avec l'insolation et son impact sur l'homme au milieu du désert. Incapable de s'en défaire, la ville écrase de tout son poids l'esprit du narrateur qui plonge dans des délires et des rêves de toutes sortes. Tourmentant sa victime comme le prédateur sa proie, l'emprise de Cyrtha « dont les tentacules menacent le voyageurs » (p. 88) s'accroît avec la fatigue ou pendant le sommeil. A ce moment-là, monstrueuse et diabolique, Cyrtha a la capacité d'engloutir Hocine et son monde. Seulement, le narrateur ne cède pas facilement à la menace et choisit de résister.

A l'instar du combat de Thésée contre le Minotaure, la confrontation de Hocine à ces personnages<sup>306</sup> mi-humains mi-animaux – dont Cyrtha qui s'élève au statut d'hyperpersonnage compte tenu de son rôle – est représentative de la quête du héros voulant dépasser ses pulsions bestiales et mortifères. Car comme le souligne Catherine Pont-Humbert « le monstre est le gardien de l'animalité de l'homme, l'image d'un élément obscur qu'il faut combattre et vaincre »<sup>307</sup>. Le problème est donc de savoir comment le protagoniste fait face à la domination de Cyrtha-Minotaure.

Pour tenter d'échapper à l'emprise de Cyrtha, Hocine se livre à une errance incessante à travers les chemins serpentés de la ville et répond ainsi à l'appel irrésistible de la rue, cet « appel diffus du monde [qui] se manifeste comme le signal d'un départ. »<sup>308</sup>

Langage chorégraphique, cette marche est le geste salvateur qui a permis à Thésée d'échapper au Minotaure et au labyrinthe, affirmant ainsi la supériorité de la danse humaine sur la bestialité et l'animalité du Minotaure. La répétition perpétuelle de cette danse a ainsi des vertus curatives. Et c'est dans ce sens que le narrateur aime particulièrement le mot « redondance » parce qu'il contient à la fois la répétition (« re »),

---

<sup>306</sup> Il s'agit bien sûr de Seyf et du commandant Smard, pris dans un devenir-animal comme Cyrtha.

<sup>307</sup> PONT-HUMBERT, Catherine. *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, op. cit., p. 59.

<sup>308</sup> LOUBIER, Pierre. *Le poète au labyrinthe*, op. cit., p. 71.

« don » (art, talent) et « danse » : « Re-don-dance, danse des oiseaux, des pigeons » (p.33), précise Hocine.

Dans le même sens bénéfique aussi, Pierre Loubier constate, en faisant référence à Rimbaud et à son poème *Aube*, l'importance de la marche et ses propriétés pour tout être à la recherche de soi :

Le parcours est à l'espace ce que la caresse est au corps, forme de connaissance et d'appropriation<sup>309</sup>. Chez Rimbaud, la dromomanie<sup>310</sup> se relie à « une érotisation de l'expérience ambulatoire ». L'en avant est l'élan même d'un être qui, « régi par la facticité », se lance à la découverte de l'espace pour sentir un peu « son immense corps » (*Aube*) et aussi à la rencontre de lui-même. « C'est par la marche à pied que Rimbaud tâche de posséder le monde ». <sup>311</sup>

L'acte répétitif de la marche est l'expression donc d'une quête d'appropriation de l'espace, de connaissance de soi et du monde.

Aliéné parce que confronté à un monde cruel et déshumanisé, Hocine se démène en marchant pour trouver une voie qui le mènerait à la sortie. Car le labyrinthe ne peut exister seul sans l'idée d'une recherche d'ouverture ou de sortie. Mais avant de trouver cette issue qui serait l'équivalent de l'accomplissement de soi, il doit marcher, marteler le sol cyrthéen, affronter le Minotaure.

Les déambulations du personnage permettent également le surgissement de nombres d'épisodes historiques et de souvenirs. Ces déterritorialisations offrent parfois des arrêts déterminants à l'image du parcours œdipien où certaines stations sont décisives, comme la rencontre du sphinx ayant permis la réalisation ultime du Moi.

Et c'est au moment où l'esprit de Hocine est fortement saisi, « happé » par Cyrtha qu'il se déterritorialise en suivant des lignes de fuite qui le renvoient dans le passé. Projetant ainsi le narrateur dans l'histoire collective de la ville, ces déterritorialisations sont salutaires dans le sens où elles participent à sa reconstruction identitaire. Car il s'agit, en se

---

<sup>309</sup> Ajoutons : de plaisir, de l'art.

<sup>310</sup> « La dromomanie » vient du grec *dromos*, qui signifie la marche, d'où « dromadaire ».

<sup>311</sup> LOUBIER, Pierre. *Le poète au labyrinthe*, op. cit., p. 169.

déterritorialisant, de fuir tout en cherchant une arme<sup>312</sup>, selon l'expression de Gilles Deleuze.

Remontant parfois jusqu'à l'époque romaine, le narrateur se propulse dans des époques lointaines. Il revit alors une bataille navale, le siège d'Alger par Charles Quint, un épisode où la peste sévit à l'époque ottomane et enfin l'évènement le plus obsédant qui est à l'origine de ses pérégrinations : l'assassinat du Président Mohamed Boudiaf, le 29 juin 1992. Ce dernier évènement est capital puisqu'il va enclencher le processus de remémoration qui le renvoie à toutes les autres dates importantes de l'Algérie.

Convoquant ainsi l'Histoire, Hocine cherche à trouver les causes de ce tourbillon de violence qui a emporté Cyrtha dans une guerre fratricide des plus dévastatrices.

Et quand le narrateur ne rapporte pas un épisode historique tel quel, il le suggère à travers un lieu de mémoire<sup>313</sup>. Une fresque qui recouvre la gare de Cyrtha offre un exemple canonique. La peinture figure « des mineurs et métallurgistes qui travaillent, le sourire aux lèvres ». En fait le narrateur, à travers ce tableau, tourne en dérision d'une part, le régime socialiste supposé procurer le bonheur et la sérénité et qui a fini par provoquer une crise sociale avec, comme point culminant, les émeutes meurtrières d'octobre 1988, et d'autre part l'islamisme plus austère, lequel a gardé la fresque juste pour signifier la fin du système socialiste avec sa « débauche de couleurs vives et les visages carrés des travailleurs d'un socialisme défunt » (p. 37). Cette fresque est l'occasion de rappeler aussi la victoire du FIS aux élections législatives de décembre 1991.

L'université qui est un autre lieu de mémoire montre l'impact de l'arrêt du processus électoral de janvier 1992 et les conséquences de la montée de l'islamisme à Cyrtha. Reléguée à la périphérie, la situation géographique de l'université explique, pour le narrateur, l'intention d'éloigner de la ville et de ses habitants des étudiants doués d'un esprit critique, tout en instituant en même temps la scolastique dogmatique « pour mieux

---

<sup>312</sup> Deleuze cite une phrase de Georges Jackson qu'il écrit de sa prison : « il se peut que je fuie, mais tout au long de ma fuite je cherche une arme. » Deleuze poursuit « fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. On ne découvre des mondes que par une longue fuite brisée ». DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Dialogues*, op. cit., pp. 47.

<sup>313</sup> Voir notamment NORA, Pierre. « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », dans *Les lieux de mémoire* vol. 1, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1984, pp. XIII- XLII. Pierre Nora construit, en effet, sa propre conception de la mémoire collective. Pour lui, un lieu de mémoire va de l'objet le plus matériel, le plus concret à l'objet le plus abstrait, il n'est donc pas forcément et toujours un lieu géographique mais aussi un lieu commun et symbolique attaché à une conscience commémorative comme les Musées, les personnages historiques ou mythiques, les événements et dates clés de l'histoire, ou encore les mouvements politiques et bien sûr les artistes et leurs œuvres d'art.

étouffer tout progrès dans le cul de la poule » (p. 50), dit avec une dérision amère le narrateur.

C'est donc dans ce mouvement de va-et-vient entre le présent et le passé provoqué par la mobilité physique et psychique que le protagoniste tente d'établir des continuités entre un présent sanglant et un passé tout aussi effrayant. Car le symbole labyrinthique comme le note Gaston Bachelard « accumule, semble-t-il, l'angoisse d'un passé de souffrance et l'anxiété d'un avenir de malheurs. L'être y est pris entre un passé bloqué et un avenir bouché. Il est emprisonné dans un chemin »<sup>314</sup>.

Dès lors, ces lieux de mémoire ainsi que toutes les dates convoquées grâce aux déterritorialisations sont des subterfuges pour une meilleure connaissance de l'Histoire collective et par conséquent de l'identité nationale et individuelle. En effet, l'importance de l'Histoire et de son écriture est mise en exergue dans un passage où Seyf, l'officier de police, oppose les légendes aux faits historiques, l'histoire à l'Histoire :

Ma grand-mère, Dieu ait son âme, me contait les menus faits, les histoires, les légendes infondées qui circulent depuis des siècles sur le compte de Cyrtha. Toi-même, Hocine, tu comprends maintenant ce que je tente de t'expliquer. On a tous, ici, une grand-mère qui ânonne ces redoutables fariboles. Comment lutter contre l'invasion enfantine ? Contre le mensonge de source maternelle ? Et toi tu me demandes une exhumation ! Laissons ces choses enfouies ! Elles nous causent déjà assez de tort. J'ai assassiné ce gamin poussé par Cyrtha. Ne te cabre pas. Quelque part, ces histoires de ville mille et une fois conquise et délaissée, ces guerres incessantes, ces patronymes légendaires, Syphax, Jugurtha, les jeux du cirque, les invasions romaines, vandales, turques et françaises, et à présent la lutte qui nous consume, entravent notre avenir, plombent notre présent, nous empêchent de parcourir le chemin des nations vierges dont le poids des turpitudes, soit qu'il fût oublié par ses habitants, soit qu'il ne se constituât jamais en continent de noirceur, sans doute grâce au génie qui présidait à leurs destinées, ne les fit pas basculer dans le passé. Ne rien exhumer, écrire l'Histoire ? Peut-être... (p. 200)

Plutôt que la légende, Seyf privilégie ainsi le fait historique et son écriture. En effet pour vivre sereinement le présent et envisager l'avenir sous de meilleurs auspices, il est nécessaire de se débarrasser du passé glorifié et mythifié par des légendes diverses et par les récits des grand-mères qualifiés par l'auteur de « fariboles » et de « mensonges »<sup>315</sup>.

---

<sup>314</sup> BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1943, p. 239.

<sup>315</sup> Le poids des ancêtres sur les jeunes générations est représenté peut-être d'une manière plus forte dans *Nedjma* de Kateb Yacine à travers Rachid qui, dans sa cellule de déserteur, « ne redoutait ni le tribunal de

Le passé, il faut donc le connaître, chercher à en écrire les détails à condition que cette écriture obéisse à un pacte de véracité et de vérité pour que chacun puisse s'y référer et se construire en fonction de ce vécu collectif. Car la constitution de ce passé en mémoire permet à la fois d'exorciser les vieux fantômes et de se libérer des traumatismes ancestraux. Les nations fortes sont celles qui ont su déjouer et oublier les tragédies des temps passés par une meilleure connaissance de l'Histoire.

Dans la même perspective, Salim Bachi, en évoquant *Nedjma* de Kateb Yacine, oppose l'Histoire au mythe lors d'un entretien à l'École Normale Supérieure :

Ce qui m'intéresse c'est plus l'histoire de l'Algérie en soi que l'histoire mythique. Tous mes livres essaient de déconstruire toute cette histoire mythique qu'avait essayé d'élaborer Kateb Yacine avec le mythe des ancêtres<sup>316</sup>, parce que le mouvement de l'histoire est différent. A l'époque de *Nedjma*, il était nécessaire d'affirmer quelque chose qui n'existait pas encore (...) Le mythe des ancêtres, le mythe de la violence peuvent être dangereux quand un pays s'est constitué en nation et peuvent même l'enfermer. Il y a certaines nations qui ne sortent pas de ces espèces de constructions qu'elles se sont faites en naissant<sup>317</sup>.

Aussi, tirer des leçons du passé est une des choses auxquelles aspire Salim Bachi qui fait dire dans *AASM* à Sindbad accablé par la situation : « l'époque présente ne veut rien retenir des précédentes : elle tâtonne dans la pénombre, bâtit avec des fragments obscurs une réalité fantomatique » (*AASM*, p. 33). La mémoire telle qu'elle apparaît chez Bachi a donc un rapport évident avec le passé mais aussi avec le présent et l'avenir. « Oublier le passé, c'est se condamner à le revivre »<sup>318</sup>, dit Didier Deaninckx. Quant à Pierre Brunel, il souligne que « le retour au passé oublié doit s'effectuer pour retrouver la mémoire ; le lien avec le présent »<sup>319</sup>. Hocine doit par conséquent, pour reconstruire avec lucidité son Moi et vaincre ses pulsions instinctives, récupérer la part amputée de son

---

Dieu, ni celui des Français » mais celui du vieux Keblout légendaire qui lui apparut en rêve avec « des moustaches et des yeux de tigre, une trique à la main ». Voir KATEB, Yacine. *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956, p. 134.

<sup>316</sup> Mais en même temps l'impact de l'imaginaire collectif sur l'Histoire n'est pas à négliger. La légende par exemple, peut alimenter les béances de l'Histoire malgré les modifications et amplifications qu'elle peut susciter au fil du temps et des transmissions essentiellement orales. Kateb Yacine dit dans *Le cercle des repréailles* « la légende est plus généreuse que l'Histoire ».

<sup>317</sup> Entretien avec Salim Bachi réalisé par Tristan Leperlier à l'École Normale Supérieure à l'occasion de la "Semaine de la francophonie", le samedi 20 mars 2010, disponible sur : [http://www.dailymotion.com/video/xn5hej\\_entretien-avec-salim-bachi\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xn5hej_entretien-avec-salim-bachi_creation) Consulté le 07/10/2015.

<sup>318</sup> DAENINCKX, Daniel. *Meurtres pour mémoire*. Paris, Gallimard, 1984, p. 7.

<sup>319</sup> *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de BRUNEL, Pierre. Paris, édition du Rocher. 1988, p. 623.

identité en l'occurrence son passé et son Histoire. D'où l'importance de toutes ses déterritorialisations.

Tout comme le fil d'Ariane, l'Histoire a ainsi une assise salvatrice empêchant le parcours rhizomatique de Hocine de tourner à la mauvaise herbe, contrairement à l'itinéraire de Seyf et du commandant Smard. Dominés par leurs instincts primitifs et emportés par un devenir-animal, ces derniers n'ont pas su lutter contre le Minotaure et détourner les forces obscures qui les ont jetées dans le cycle infernal de la violence et de la corruption.

Il faut noter à ce stade d'analyse que, parallèlement au cheminement dédaléen à travers Cyrtha qui provoque notamment les déterritorialisations, Hocine traverse le labyrinthe de son inconscient pour reconstituer la cartographie de son moi et vaincre, à l'intérieur de lui-même, sa nature animale parce qu'il peut être, lui aussi, en proie à la tentation et à la fascination du mal tout comme ses concitoyens. Selon J. Chevalier et A. Gheerbrant, le labyrinthe conduit en effet « à l'intérieur de soi-même, vers une sorte de sanctuaire intérieur et caché, dans lequel siège le plus mystérieux de la personne humaine »<sup>320</sup>. Quant à Pierre Loubier, il nous apprend, après avoir établi une équivalence entre l'aventure dans le langage, dans la rue et dans le rêve que :

Le labyrinthe n'est pas seulement spatial ou linguistique, urbain ou cryptogrammatique, il est également au cœur du sujet lui-même. Explorer les méandres de la ville et de ses textes, c'est donc aussi explorer les mille plis de soi-même, pour en extraire le sens. Ainsi, explorer la ville revient à explorer les replis de son propre cerveau<sup>321</sup>. Se poser la question « que sais-je de la ville ? » c'est donc interroger sa propre identité : « qui suis-je ? », comme pourrait le résumer la formule inaugurale et programmatique de Nadja.<sup>322</sup>

Le labyrinthe établit en fait un rapport entre les abysses du moi et le monde. L'identité individuelle et l'espace de la ville sont ainsi régis par une relation de réciprocité dans le sens où la connaissance de la ville implique la connaissance de soi. Parcourir les chemins escarpés et les rues tortueuses revient en dernière instance à explorer les circonvolutions de son propre esprit.

---

<sup>320</sup> J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982, p.555.

<sup>321</sup> Au sens où l'entend Henri Michaux qui écrit quelque part dans « La vie dans les plis » in *l'Espace du dedans*, éd. Gallimard : « j'écris pour me parcourir, là est l'aventure d'être ».

<sup>322</sup> LOUBIER, Pierre. *Le poète au labyrinthe*, op. cit., p. 127.

Outre la corrélation de l'espace et de l'identité, l'errance dédaléenne a une fonction spéculaire. Tel le miroir, elle renvoie au protagoniste l'image de son itinéraire intérieur et mental, « son espace du dedans », dirait Henri Michaux. Le labyrinthe architectural n'est donc qu'une image du labyrinthe psychique comme le confirme encore Pierre Loubier : « Le labyrinthe est le miroir de qui le traverse, à la recherche de sa propre vérité »<sup>323</sup>. La ville semble être ainsi comme la transposition métaphorique d'une intériorité hésitante, tâtonnante, à la recherche de sa véritable identité. Conscient d'ailleurs de cette réalité, Hocine dit en parlant du fou :

Il cherchait son chemin à travers les méandres de son esprit. Comme moi. Et la ville, enchevêtrée, ressemblait à son esprit. Un embrouillamini de ruelles, de venelles glissantes – on ne distinguait pas un homme- parcourait la face vieillie de Cyrtha. (p. 238)

Le narrateur met ainsi en parallèle son parcours à travers Cyrtha et son esprit et celui du fou à la recherche de son Ithaque. Le dédale cyrthéen fait de rues entremêlées et de ruelles entrelacées est semblable à l'esprit de Hocine et celui du fou. Par conséquent, surmonter l'aliénation, retrouver son moi et son Ithaque, repose sur ces pérégrinations labyrinthiques dans la mesure où le dédale de Cyrtha conduit à l'intérieur de soi-même, au plus profond de l'individu.

Le salut de Hocine dépend donc du voyage simultanément à travers les enchevêtrements de sa ville et de son esprit. De sorte que cette chorégraphie dans le dédale urbain fonctionne comme un vaste chant thérapeutique qui imite dans son action le chant indien qui, selon Lévi Strauss, opère « une manipulation psychologique de l'organe malade »<sup>324</sup>.

Pierre Loubier rappelle en effet la notion « d'efficacité symbolique » intégrée par Lévi Strauss à son projet scientifique, en étudiant le cas d'un chant indien destiné à aider un accouchement difficile. Ce chant a des vertus curatives puisqu'il s'agit :

A chaque fois d'induire une transformation organique consistant essentiellement en une réorganisation structurale, en amenant le malade à vivre intensément un mythe, tantôt reçu tantôt produit, et dont la structure serait, à l'étage du psychisme inconscient, analogue à celle dont on voudrait déterminer la formation à l'étage du corps.<sup>325</sup>

---

<sup>323</sup> Ibid., p. 419.

<sup>324</sup> Cité par Pierre Loubier dans *Le poète au labyrinthe*, op. cit., p. 422.

<sup>325</sup> Pierre Loubier. *Le poète au labyrinthe*, op. cit., p. 422.

Pierre Loubier qui considère l'ensemble poétique appelé « poésie de la ville » selon des modalités comparables à celle de ce chant indien analysé par Lévi Strauss, constate que la « guérison » recherchée à travers les récits de quêtes labyrinthiques qui ont un rapport avec une géographie intime, passe nécessairement par un voyage mené simultanément dans le monde extérieur et dans le monde intérieur.

Ainsi, de même que l'incantation chamanique fonctionne sur le corps et l'esprit du malade, la dromomanie à travers Cyrtha induit des changements concrets au niveau ontologique du narrateur qui pourrait enfin recoller les fragments de son moi. C'est en reproduisant le même processus que la cure indienne, qui n'est d'ailleurs pas sans rapport avec la démarche psychanalytique, que la déterritorialisation géographique et psychique établit un échange capital entre l'espace du dehors et l'espace du dedans, entre l'univers physique et l'univers physiologique. Hocine serait alors son propre chaman qui, par la marche et la déterritorialisation, affirme de façon plus forte et plus sûre son corps et son moi dans l'espace urbain. Car son expérience ambulatoire a permis de revivre de manière intense, grâce aux déterritorialisations dans l'Histoire, les événements, les causes de la guerre civile, les origines de la violence et de l'animosité lesquels sont la source de son angoisse et de sa déperdition ontologique. Une telle approche de l'espace, puisqu'elle exige perception et projection, permet une meilleure compréhension des choses et de l'Histoire en les analysant dans les moindres détails. C'est de cette manière que Hocine va vaincre le Minotaure lancé à sa poursuite et inhiber son instinct animal excité par l'hostilité du contexte historique.

Aussi, grâce à cette tauromachie, le narrateur va accomplir son parcours initiatique. Comme si le passage de l'enfance à l'âge adulte nécessitait cette chorégraphie labyrinthique et toutes ces déterritorialisations géographiques et psychologiques. Cyrtha emprisonne en effet toute personne et tout enfant n'ayant pas reçu certaines vérités : « la ville se transforme en un dédale redoutable pour l'étranger et l'enfant », dit le narrateur (p. 62). La maturation ne s'accomplit donc qu'à la condition de s'égarer dans les enchevêtrements des rues de Cyrtha et de se déterritorialiser incessamment dans les méandres de son esprit. Hocine ne mûrit ainsi qu'au bout d'interminables errances à travers le labyrinthe cyrthéen et son labyrinthe psychique. C'est à la fin de ses errances qu'il déclare : « Je ne suis plus l'enfant que je prétendais être tout à l'heure. Je ne suis plus rien de ce que j'ai été ce matin. Une éternité a passé. Et plus peut-être » (p. 218). La marche

déambulatoire s'avère donc être un trajet initiatique consacré au déchiffrement des signes de l'Histoire et au décryptage du sens de la vie.

## **2. L'érotisme comme quête de soi**

Dès le début du texte, Hocine exprime un mal-être profond où il est réduit à l'onanisme pour assouvir ses pulsions libidinales. Cette attitude d'apparence perverse, comme nous l'avons déjà montré, est l'expression d'une névrose découlant de l'inhumanité de la guerre civile. Mais le protagoniste va bientôt se décharger du poids de l'interdit instauré par les fondamentalistes en ce qui concerne la femme et la sexualité. Il critique d'ailleurs véhémentement le régime politique qui préfère instiller la scolastique stérile pour remplacer l'activité intellectuelle critique en notant : « pendant vingt années fertiles comme les sept vaches maigres d'Egypte croassèrent de nouveaux docteurs de la loi.» (p. 50)

Le narrateur assimile ainsi toutes ces années qui ont nourri l'extrémisme à une période de famine avec la référence aux sept vaches maigres bibliques d'Egypte. Les interprètes du texte sacré, qu'il appelle ironiquement, tantôt « les docteurs de la loi », tantôt « nos bons médecins de l'âme », sont comparés aux oiseaux de mauvais augure, les corbeaux, avec l'utilisation du verbe onomatopéique « croasser ».

Il met aussi l'accent sur le tabou qui entoure la sexualité en exagérant les résolutions des exégètes qui, selon lui, « disputèrent longuement du sexe des hommes et parvinrent à la juste conclusion qu'il valait mieux les émasculer, les femmes quant à elles, selon nos bon médecins de l'âme, se contenteraient de disparaître » (p. 50)

Etrangement, toutes ces interprétations, si radicales soient-elles, trouvent un écho favorable chez les concitoyens du narrateur qui dit ironiquement : « maintenant tout le monde coupe les couilles à tout le monde en remerciant Allah pour ses bienfaits » (p. 50). Hocine va même jusqu'à tourner en dérision les promesses de paradis pour les mâles en comparant Cyrtha qui se dérobe à une houri, une vierge du paradis, intimidée par ces hommes :

La coquine [Cyrtha] se dérobe. Houris<sup>326</sup> effarouchée par des damnés dont les doigts aux ongles sales cherchent à palper la robe virginale. Taraudés par le soleil, ses murs blancs à l'assaut du ciel bleu frétilent sous nos yeux exorbités par des promesses d'arbres chargés de fruits d'or, de jardins gorgés de parfums capiteux, de jeunes femmes nues se dispersant comme des gazelles, en ondulant de la croupe. (p. 30)

Hocine transgresse alors les conventions de « bonnes mœurs » en s'accouplant avec toutes sortes de femmes. Il sollicite une prostituée après la visite médicale qui précède le service national et rapporte la scène d'initiation sexuelle avec humour et dans un style pour le moins très familier.

En racontant ainsi ses aventures, il offre des pauses narratives grivoises<sup>327</sup> dont la finalité est de briser les tabous. Même si l'auteur décrit dans les moindres détails les scènes érotiques, il n'exprime aucune perversité malade ni dépravation. Bien au contraire, il s'inscrit dans une sorte de sublimation de la femme et de son corps. Ces épisodes érotiques marquent par ailleurs des moments de distraction et de divertissement pour le lecteur qui s'attache au personnage/narrateur et à ses expériences extraordinaires et extravagantes. Prférant en effet l'ivresse de la passion charnelle à l'amour et aux sentiments « romanesques », Hocine mène une vie sexuelle exubérante. Connaissant si bien « les élans du corps, le tiraillement des sens, la tyrannie de la chair », il raconte fièrement ses conquêtes amoureuses, dans un style quasi fantastique, qui n'est pas sans rappeler le sublime « grotesque » de Rabelais :

je me contentais donc de sodomiser les plus hardies, les fiancées de mes amis ou voisins, les voyageuses harassées qui couchaient à l'hôtel Hashhash, les putes, les amies de mes sœurs, les veuves, les orphelines, les maritornes, les danseuses, les maquerelles et les rêveuses. (p. 216)

---

<sup>326</sup> Les Houris sont, selon la religion musulmane, des vierges dans le paradis qui seront la récompense des bienheureux. Elles apparaissent à la sourate 55, *Le miséricordieux*, à partir du verset 56 :

« 56. Là, seront de jeunes vierges au regard modeste, dont jamais homme ni génie n'a profané la pudeur. 57. Lequel des bienfaits de Dieu nierez-vous ? 58. Elles ressemblent à l'hyacinthe et au corail. 59. (...) 62. Outre ces deux jardins, deux autres s'y trouveront encore. (...) 64. Deux jardins couverts de verdure. 65. (...) 66. Où jailliront deux sources. 67. (...) 68. Là, il y aura des fruits, des palmiers et des grenades. 69. (...) 70. Là, il y aura des vierges jeunes et belles. 71. (...) 72. Des vierges aux grands yeux noirs renfermées dans des pavillons. 73. (...) 74. Jamais homme ni génie n'attenta à leur pudeur. » La sourate 55, *Le miséricordieux*, selon la traduction de Kazimirski disponible sur le site : [http://www.lenoblecoran.fr/wp-content/uploads/Le-Coran-Traduction-dAlbert-Kazimirski.htm#\\_Toc362282775](http://www.lenoblecoran.fr/wp-content/uploads/Le-Coran-Traduction-dAlbert-Kazimirski.htm#_Toc362282775) consulté le 06/07/2015.

<sup>327</sup> A noter que ce type d'écriture qui remonte à la vieille tradition française populaire des gauloiseries, allant de François Rabelais à la littérature libertine du XVIII<sup>ème</sup> siècle, peut être considéré de nos jours comme étant une stratégie commerciale. Marchandise éditoriale, l'œuvre d'art doit se plier à certains critères et thèmes- comme la pornographie- supposés assurer la promotion ou même le grand succès. Nous pouvons rappeler à ce propos le succès de scandale que les œuvres de Christine Angot ont connu en raison des thèmes traités : sexe, argent, inceste,...

Subvertir et transgresser par le rire est justement le pouvoir assigné à la fiction et à l'art. Finalement, c'est cette dimension invraisemblable et irréelle, en un mot ludique, qui permet la libération des interdits sociaux et moraux.

Sigmund Freud, ayant traité de l'humour dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, explique son rôle :

L'humour a non seulement quelque chose de libérateur, analogue en cela à l'esprit et au comique, mais encore quelque chose de sublime et d'élevé, traits qui ne se retrouvent pas dans ces deux autres modes d'acquisition du plaisir par une activité intellectuelle. Le sublime tient évidemment au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement. Le moi se refuse à se laisser entamer, à se laisser imposer la souffrance par les réalités extérieures, il se refuse à admettre que les traumatismes du monde extérieur puissent le toucher ; bien plus, il fait voir qu'ils peuvent même lui devenir occasions de plaisir. Ce dernier trait est la caractéristique essentielle de l'humour<sup>328</sup>.

Attitude dynamique, distanciée, la dérision, comme le dit Freud, permet à Hocine de dépasser l'affect douloureux, de transcender la charge émotive et de désamorcer l'horreur et l'angoisse découlant de la réalité historique. Le narrateur triomphe ainsi de la névrose et revendique de forte manière son vouloir-vivre en dépit des conditions extérieures défavorables. Le principe de plaisir l'emportant de cette manière sur l'agression et l'aliénation de la guerre fratricide, Hocine acquiert une certaine supériorité et affirme une invincibilité du moi sans cesse menacé par le monde réel. En adoptant ainsi une attitude humoristique face à une situation dramatique, qui réduit de surcroît la femme à un statut infrahumain, il écarte toute résignation et toute abdication, faisant même de son mal-être et de sa peine des occasions de joie et de rire. En tant que moyen de défense contre la douleur et la souffrance, l'humour a d'autres vertus thérapeutiques essentiellement libératrices en ce qui concerne le contexte oppressif de notre héros. Il autorise effectivement l'instauration d'un discours en faveur du désir charnel et de la femme, en déstructurant l'hégémonie totalitaire du discours fondamentaliste et en rompant avec la tradition théologico-patriarcale qui entoure de tabous le corps de la femme, et par extension tout son être.

Mise à part l'humour qui permet la libération des interdits et offre des qualités curatives afin de jouir d'une meilleure santé psychique, Hocine considère la femme comme

---

<sup>328</sup> FREUD, Sigmund. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le Dr M. Nathan), Paris, éditions Gallimard, coll. « idées nrf », 1969, pp. 369-370.

l'un des recours possibles pour aiguïser le sentiment de la vie, le vouloir-vivre. Celle-ci détient en effet une importance capitale dans la quête de soi, car elle représente l'être à travers lequel le protagoniste tente de réaliser pleinement la singularité de son identité propre.

Ainsi, alors qu'il erre dans le labyrinthe cyrthéen, son voyage est ponctué d'aventures amoureuses. Outre la transgression des interdits moraux, ces figures féminines vont servir de guides au marcheur, réguler le rythme de ses pas afin de le conduire au fond de lui-même pour une possible réalisation de soi. Tout Thésée, si moderne soit-il, a donc besoin d'une Ariane pour lui dérouler le fil qui indique le chemin vers la sortie, vers la vie. C'est ce que montre Pierre Loubier dans *Le poète au labyrinthe* :

L'errance a parfois besoin de s'appuyer, tel encore Œdipe sur Antigone, sur des figures féminines qui vont guider la marche vers soi. Ariane, Nadja, Mélusine pour Breton, Louise Lame pour Desnos, Georgette pour Soupault, femme au manteau rouge pour Limbour, et bien d'autres encore seront alors les auxiliaires privilégiés de l'errance. Dans bon nombre de récits de quête labyrinthique, on trouve cette figure transférentielle et sublimée de la femme guide<sup>329</sup>.

En effet, alors qu'Ali Khan « hurlait sa haine de la vie » (p. 211), Amel, « l'espoir des enfants, l'espoir tout court » (p. 101), représente, elle, celle qui apaisa sa douleur et lui redonna espoir et envie de vivre. Elle est aussi celle qui « partagea les inquiétudes de ses amis » (p. 63) lors des mouvements et revendications estudiantins. La mère d'Amel, amoureuse de Hamid Kaïm, elle aussi a joué un rôle important, celui « d'atténuer la présence immatérielle de Samira » (p. 62).

Et cette fonction de la femme peut donc se lire déjà dans l'usage des prénoms. Hayat, sœur d'Ali Khan dont le prénom signifie « la vie », est morte très jeune. Mais Amel, « l'espoir » en arabe, est la femme qui va semer l'espérance autour d'elle. Toute la strate II.2 (pp. 53-60) est emblématique de l'optimisme et du vitalisme. Car les souvenirs douloureux de la perte de Hayat et le désespoir d'Ali Khan sont régulièrement interrompus par des scènes de dévoilement du corps d'Amel qui suscite désir et passion. A la tristesse et à l'abattement que provoque la mort, le narrateur oppose la gaieté et la jouissance que peut procurer le corps d'Amel (sa chevelure ainsi que ses seins font l'objet de désir), et c'est dans les bras de celle-ci qu'Ali Khan retrouve un peu de sérénité.

---

<sup>329</sup> LOUBIER, Pierre. *Le poète au labyrinthe*, op. cit., p. 85.

Mais plus encore que guide, la femme constitue dans le CDU un mode d'accès à une connaissance supérieure en ce qu'elle participe à l'éclosion du moi et contribue à libérer celui-ci de l'hostilité et de l'agressivité de la réalité sociale. Auxiliaire de lisibilité et d'intelligibilité du monde, la figure féminine est au centre de la quête de sens et de la recherche ontologique de Hocine. Associée à la ville et au cosmos, particulièrement aux étoiles<sup>330</sup>, la femme représente l'espace de la renaissance et de la révélation de soi. Proche de la mystique, la chorégraphie amoureuse permet l'expression de la pulsion de vie. En effet, « l'érotisme est une exubérance de la vie »<sup>331</sup>, affirme Georges Bataille. Expérience dionysiaque, la passion charnelle exprime le trop plein d'énergie et donc la vie.

Face à la violence et au nihilisme de l'Histoire, le narrateur résiste à la négation de la vie et à l'aliénation grâce à la femme et à son charme<sup>332</sup> ensorcelant et envoûtant. Narimène, femme rencontrée dans la boîte de nuit, Chems El Hamra<sup>333</sup>, et qui, selon l'auteur, « ressemble à Nedjma<sup>334</sup> », offre un exemple typique de ce phénomène.

Sensuelle et voluptueuse, Narimène suscite fascination et ravissement chez Hocine. Tout comme Nedjma de Kateb Yacine, elle est objet de désir et source de violente rivalité. A cause d'elle, une violente bagarre est déclenchée dans la boîte de nuit où Hocine reçoit un coup de couteau à la figure parce qu'il ne veut pas la laisser danser avec un autre homme.

---

<sup>330</sup> Souvent associées aux femmes, les étoiles et les constellations occupent une place importante dans l'imagination de Salim Bachi. Il emprunte d'abord à Kateb Yacine son personnage principal, Nedjma (l'étoile en arabe) qu'il rapproche ensuite d'autres personnages comme Narimène : « Elle (Narimène) ressemblait à Nedjma, l'étoile » (p. 230). Ou encore en parlant toujours de Narimène : « la femme qui ressemblait à Nedjma surgit des fumées de la piste » (p. 232). L'admiration des étoiles procure ailleurs une quiétude et une sérénité : « j'aime Nedjma pour la forme » (p. 28) « je m'allongeai sur le sable, le nez dans les étoiles, et me laissai guider par mon sentiment de la vie, indomptable... » (p. 144) « le monde leur appartenait, se disaient-ils en observant, de loin en loin, les étoiles. Ganymède, Cassiopée, Orion entamaient une danse dans le firmament. » (p. 79). Dans *L'air et les songes*, Bachelard associe les étoiles au rêve et à la rêverie et explique en effet qu'une « vie aérienne (le ciel et la constellation) vient soulager en nous les peines de la terre ». In BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 211.

<sup>331</sup> BATAILLE, Georges. *L'érotisme*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1957, p. 17.

<sup>332</sup> Au sens fort de « carmen », origine latine du mot charme, qui provoque un état de fascination. Même si le rôle de la femme est réduit et passif dans le CDU, l'impact qu'elle exerce sur le narrateur par son charme est très fort. Rappelons à titre d'exemple, l'envoûtement que suscite Amel chez Mourad qui est devenu son amant et même chez Hocine qui dit : « moi-même, je ne restais pas insensible aux charmes de la dame. » (p. 216). Dès lors, le rôle du personnage féminin peut être assimilé à ce que I. Abdoun désigne par l'expression paradoxale de « passivité active » en parlant de Nedjma, personnage passif, mais qui se trouve pourtant au centre d'une « intrigue » amoureuse. In ABDOUN Ismaïl. *Lecture(s) de Kateb Yacine*, op. cit., p. 31.

<sup>333</sup> En arabe Chems El Hamra signifie « soleil rouge » ou « feu rouge », incandescent ou ardeur du désir.

<sup>334</sup> On repère une ironie et une dérision de la part de l'auteur quand il assimile Narimène, une prostituée de Chems El Hamra à Nedjma de Kateb Yacine.

Grâce à son corps et dans un mouvement de danse, Narimène parvient à ravir et à transporter son partenaire qui s'abîme dans un état profond d'exaltation, lui faisant tout oublier :

Devant elle je complimentai son déhanché. Elle me sourit vaguement et se convulsa, la tête rejetée en arrière, la poitrine parcourue de spasmes. Tous les regards convergeaient vers nous. Je la pris dans mes bras. Ses hanches se frottèrent contre les miennes. Son ventre doux me brûla. Les mains sur la cambrure de ses reins, j'oubliai les raisons qui m'avaient conduit ici. J'oubliai le commandant Smard et son offre de puissance et de gloire. J'oubliai les ténèbres sur Cyrtha et la vie de Hamid Kaïm. J'oubliai même le corps de Narimène. (p. 236).

Générateur de quiétude et de béatitude, le corps de Narimène opère ainsi comme un philtre magique. Dès lors, la femme peut être considérée comme une ligne de fuite, une pointe de déterritorialisation où se fait, se crée la vie. En effet, face à une atmosphère qui inhibe le flux profond de la vie, la femme permet dans ce cas de résister à la situation funeste et mortifère en procurant de l'oubli<sup>335</sup>. Vitaliste, Salim Bachi s'inscrit ainsi dans le sillage de la philosophie nietzschéenne qui considère l'oubli comme salutaire face à une Histoire douloureuse qui ne sert pas la vie et qui participe à la dépravation et à la déperdition de la vitalité. Cet oubli, au sens positif et nietzschéen du terme, participe activement à la reconstruction identitaire, car arriver au point d'oublier même le corps de sa partenaire place Hocine au centre d'une quête narcissique. La femme ne constitue à ce moment-là qu'un prétexte pour une éventuelle régénération du moi éclaté en le revigorant d'énergie vitale.

Narimène, prénom qu'on peut décomposer en « nar » (le feu) même racine que « nour » (la lumière) et « imène » (la foi), peut signifier donc « avoir foi en la vie », étant donné que la lumière se rattache à la vie dans le CDU où le narrateur dit par exemple : « (...) et le soleil lui-même s'en trouvait démultiplié comme la vie, sans doute. Oui comme les ramifications du destin » (p. 110). Par conséquent, comme son nom l'indique, Narimène traduit peut-être l'ardeur, l'ivresse de vie qu'elle va transmettre à Hocine.

Outre Narimène, le narrateur exprime la même ferveur de vivre à travers d'autres figures féminines. C'est d'ailleurs à la découverte de la sexualité qu'il entame « sa

---

<sup>335</sup> Nous avons déjà évoqué le rôle de la femme et sa capacité à procurer l'oubli dans le premier chapitre et plus précisément aux pages 73 à 77.

recherche fondamentale » (p.222) parce que le corps de la femme permet le renouvellement et la renaissance comme le précise Hocine lui-même en observant Nedjma sous la douche : « (...) Je me souvenais avec précision de la forme de son sexe. De son odeur aussi. Le torrent sur nos corps **renaissants**<sup>336</sup> » (p. 216).

Cependant, outre la passion amoureuse, il cherche à restituer un sens particulier à l'amour et à la vie de manière générale. En effet, ambivalent, le rôle de la femme est tantôt positif puisque celle-ci exprime un débordement de vie et procure de l'oubli, tantôt négatif puisqu'elle est figurée comme une étant une traîtresse (Samira) et assimilée quelquefois aux *Parques* et aux *Erinyes*<sup>337</sup>. Aussi, pendant l'expérience érotique, il arrive que la femme soit associée à la vie et à la mort tout à la fois. C'est le cas d'Amel dont l'étreinte amoureuse avec son mari est décrite ainsi :

- « Amel remue entre ses bras et vit, et change, et meurt » (p. 62)
- Ou encore, un passage où Amel, dans les bras de son mari, prend elle-même la parole en disant : « je rassemble en moi-même la femme que je suis, la jeune fille que je fus, la vieille dame que je serai. Je rassemble en moi-même tous les liens, le ciel et la terre, le passé et l'avenir, la vie et la mort. Je tiens dans mes mains l'écheveau de nos destinées. »<sup>338</sup> (p. 56)
- Et dans son délire où Cyrtha est anthropomorphisée, Hocine imagine que sa ville l'épouserait et que « de leurs noces naîtrait la mort » (p. 171)

Tous ces passages expriment une relation paradoxale où l'amour et l'érotisme engendrent simultanément la vie et la mort comme si ces deux pôles étaient intimement liés. Proche de la mystique, cette conception particulière de l'amour trouve un écho dans la philosophie de Georges Bataille. En introduisant la notion philosophique de continuité, celui-ci élabore sa théorie de la discontinuité des êtres qu'il expose dans *L'érotisme*, *Les larmes d'Eros* et la préface de *Madame Edwarda*. Ainsi chez G. Bataille, l'érotisme permet non seulement l'exaltation du sentiment de la vie mais aussi l'expression de la mort comme si Eros et Thanatos se conjugaient dans l'acte sexuel.

---

<sup>336</sup> Nous soulignons.

<sup>337</sup> Voir BACHI, Salim. *La Kahéna*, Alger, éditions Barzakh, 2012, p. 202.

<sup>338</sup> On reconnaît dans ce passage une assimilation aux *Parques* de la mythologie romaine.

Le concept « d'individualité discontinue »<sup>339</sup> semble pertinent ici. G. Bataille voit les êtres humains comme des êtres « discontinus », souffrant d'isolement et de solitude à cause du gouffre qui sépare les individus les uns des autres. Et c'est l'érotisme – avec la mort<sup>340</sup> – qui arrache violemment l'Homme de l'individualité discontinue et le précipite dans un état de continuité avec l'Autre. La sexualité se place alors sous le signe du « désir intériorisé » dont l'assouvissement entraîne la reconnaissance, la continuité de deux êtres discontinus, les retrouvailles paradoxales d'une totalité. Et c'est dans ce sens que l'érotisme lié à la mort chez Bachi permet à Hocine la réalisation de son moi. La sexualité traduit ainsi une quête de l'identité par la voie du corps. L'altérité – particulièrement quand il s'agit d'une femme – permet donc non seulement la rencontre avec l'Autre, mais aussi et surtout avec soi-même. Le désir de continuité enfoui dans les profondeurs du narrateur s'exprime dans sa sexualité, la femme étant l'être par lequel il tente de se réaliser. De cette manière, l'amour se trouve intimement lié à la quête ontologique ou à un état de soi. Georges Bataille souligne à cet effet que « l'être aimé équivaut pour l'amant seul sans doute, mais qu'importe, à la vérité de l'être. Le hasard veut qu'à travers lui, la complexité du monde ayant disparu, l'amant aperçoive le fond de l'être, la simplicité de l'être »<sup>341</sup>.

Il faut noter que Georges Bataille, à l'instar de Nietzsche, reste fondamentalement vitaliste même si sa philosophie de l'érotisme se caractérisait par la mort et la mise à mort. « De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort »<sup>342</sup>, écrit-il. L'approbation de la vie dans la mort est donc un défi. Il faut que l'ivresse dionysiaque de la continuité domine la considération de la mort et que *l'éros*, la pulsion de vie, triomphe de *Thanatos*, la pulsion de mort.

Nietzsche pour sa part pense qu'il est nécessaire de récupérer la « vision tragique » du monde qu'il présente comme une réalité dans laquelle la vie et la mort sont entrelacées, car la naissance et la décadence ne sont que des aspects d'une et même vague de la vie.

---

<sup>339</sup> Sur cette notion voir BATAILLE, Georges. *L'érotisme*, op. cit., p. 22.

<sup>340</sup> La mort dont parle Georges Bataille est la mort de l'individu qui permet la perpétuité de l'espèce. Toute sexualité cache, selon lui, un désir de reproduction. L'espèce doit, pour se réaliser, accepter la mort successive des êtres. La mort individuelle apparaît donc comme la condition de la survie de l'espèce. Elle est corollaire de la reproduction et de la naissance dans le sens où la vie prend son élan dans l'anéantissement physiologique de ceux qui engendrent. Voici un exemple simple que donne Georges Bataille pour expliquer ce phénomène : « le spermatozoïde et l'ovule sont à l'état élémentaire des êtres discontinus, mais ils s'unissent, en conséquence une continuité s'établit entre eux pour former un nouvel être, à partir de la mort, de la disparition des êtres séparés. Le nouvel être est lui-même discontinu, mais il porte en lui le passage à la continuité, la fusion, mortelle pour chacun d'eux, des deux êtres distincts. » In BATAILLE, Georges. *L'érotisme*, op. cit., p. 20.

<sup>341</sup> Ibid., p. 26.

<sup>342</sup> Ibid., p. 17.

« Le chemin vers le haut et le chemin vers le bas sont un seul et le même »<sup>343</sup>, ces propos d'Héraclite cités par Miguel de Molinos illustrent fort bien la conception nietzschéenne de la vie. Le narrateur de Bachi entre justement dans cette optique dans la mesure où la femme et son corps représentent l'espace de la résistance à la négation de la vie. Dans l'épisode<sup>344</sup> où Mourad s'oppose au commandant Smard dans un débat houleux sur la situation désastreuse du pays, il y a en abyme des passages où Amel et lui se livrent à une passion charnelle. Cette alternance entre des propos qui portent sur la vie lugubre des cyrthéens et les ébats amoureux des amants reproduit en quelque sorte le mouvement et l'oscillation de la vie que Nietzsche appelle « l'opposition de l'apollinien et du dionysiaque », conception développée essentiellement dans *La Naissance de la tragédie*<sup>345</sup>.

A une Histoire violente, Salim Bachi oppose ainsi un amour fervent qui exprime un débordement de joie et de vie, faisant de la sexualité la plus grande des réjouissances. Comme Nietzsche, l'auteur s'accorde sur l'idée que la vie est tragique mais refuse d'exclure pour autant l'ouverture du monde tragique à la joyeuse affirmation dont l'une des réalisations possibles est la femme pour le narrateur du CDU. L'omniprésence de la lumière, des parfums, des sons et des couleurs dans les descriptions amoureuses renforce le sentiment de la vie. *L'écriture du désir*<sup>346</sup> est un chant à la vie chez notre auteur pour le plus grand plaisir<sup>347</sup> du lecteur :

Tenir ses cheveux dans ses mains et les laisser couler comme la lumière sur une vitre. Tenir entre ses bras son corps ondoyant et le laisser danser comme une feuille sous le vent (...) Pourtant, le sien (son sexe), pensait Mourad, lui octroyait une promesse, sans avenir, et sous ses robes des jambes qui lui donnaient un regain de force, imaginaire ; et l'entendre gémir, elle, son souffle à l'acmé de la jouissance, il se perdait, sous ses jupes, il se noyait, dans la lumière et le tumulte. (pp. 110-111)

Quant à Hocine, emporté par l'euphorie, il exprime son amour pour toutes les femmes et nous offre ainsi une véritable poésie en prose :

(...) Je réjouirai leurs femelles enrégimentées. Voilées, dénudées, toutes confondues par mes sens, ensevelies sous le volcan de ma virilité. J'étreindrai l'univers et ses constantes

---

<sup>343</sup> Voir l'article d'IES Miguel De MOLINOS, « *Le vitalisme de Nietzsche* » disponible sur <http://www.iesmimoz.educa.aragon.es> consulté le 08/09/2015.

<sup>344</sup> Voir toute la strate IV.1 (pp. 107-117).

<sup>345</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *La Naissance de la tragédie*, Paris, éditions Gallimard, coll. « folio essais », 1989.

<sup>346</sup> Voir au sujet de *l'écriture du désir* l'analyse de la scène du Nadhor dans ABDOUN, Ismaïl. *Lecture(s) de Kateb Yacine, op. cit.*

<sup>347</sup> Au sens que lui donne Barthes dans *Le plaisir du texte*. Paris, éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1973.

expansions. La lumière roulait sur l'herbe jaunie, se brisait en cristaux et pierreries. (...) Le bleu du ciel tranchait avec le vert et le rouille des eucalyptus. Le vent, imperceptible, déplaça les écailles sur l'arbre. Hamid Kaïm souffla sur la fleur blanche. Les flocons s'élevèrent en un tourbillon enchanté, portés 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 commençai à distinguer les possibilités infinies que recelait une vie. (p. 217)

Ainsi, outre sa capacité à exalter le sentiment de la vie, la femme se trouve au centre d'une belle production poétique. Muse et inspiratrice, elle permet le surgissement du Verbe et l'expression d'une poésie lyrique. Cette poésie, comme l'art<sup>348</sup>, peut être considérée comme une nécessité existentielle qui permet de résister à l'aspect tragique de la vie.

C'est pourquoi, tous les types d'amour sont permis chez Salim Bachi. Contribuant à l'inspiration et à la révélation d'une poésie lyrique, ce qui importe chez la femme, qu'elle soit une prostituée, une amie, une voisine ou déjà mariée, c'est son pouvoir libérateur<sup>349</sup>. « La fonction prime sur l'individu de chair »<sup>350</sup>, dit Pierre Loubier. En effet, se placer au-delà de la morale, au-delà du bien et du mal comme le dit Nietzsche est la caractéristique essentielle de la fiction et de l'art en général. C'est ainsi qu'à la sortie de son bain<sup>351</sup>, le corps d'Amel, femme d'Ali Khan et amante de Mourad, se trouve au centre d'une explosion poétique. Comme si l'errance labyrinthique, la passion de la chair et l'écriture du récit/poème étaient trois actes simultanés relevant de la même dynamique de la révélation éthique-esthétique. On peut parler à ce moment-là de ce que Pierre Loubier appelle le « transfert d'apprentissage » dans la mesure où les acquisitions faites lors de l'acte d'amour sont transférées au domaine de l'écriture et participe à/de la création poétique. L'expérience érotique de Hocine autorise ainsi l'émergence d'une écriture de la jouissance – qui est aussi jouissance dans et par l'écriture<sup>352</sup>.

---

<sup>348</sup> En effet, selon Nietzsche, l'art révèle le fond de l'être et le tragique de l'existence.

<sup>349</sup> Son pouvoir libérateur consiste, d'une part, à briser les interdits moraux et d'autre part, à participer activement à la création poétique.

<sup>350</sup> LOUBIER, Pierre. *Le poète au labyrinthe*, op. cit., p. 92.

<sup>351</sup> Cet épisode rappelle la scène du bain au Nadhor de Nedjma de Kateb Yacine.

<sup>352</sup> Voir *l'écriture du désir* dans ABDOUN, Ismaïl. *Lecture(s) de Kateb Yacine*, op. cit.

### 3. Le labyrinthe et le désir de renaissance

L'errance à travers le labyrinthe cyrthéen renvoie parfois dans les territoires de l'enfance grâce à des rêveries de l'intimité. Le repli dans une intériorité rassurante qui mène le héros à l'enfance permet en effet d'échapper un tant soit peu à l'aliénation du monde extérieur. Mais cette déterritorialisation dans l'espace de l'enfance est intimement liée à la ville : « Hamid Kaïm rêva une enfance, la sienne sans doute, et une ville », dit le narrateur (p. 82) qui s'interroge plus loin : « Comment décrire l'émoi d'un enfant écrasé par une ville ? » (p. 83). Nous pensons que cette interrelation de Cyrtha et de l'enfance est emblématique du désir de retrouver le premier espace, l'enfance étant l'âge le plus proche de la vie intra-utérine.

L'errance géographique et psychique à travers le dédale cyrthéen débouche donc finalement à la recherche de l'espace originel dans lequel le narrateur tente de revenir à un état embryonnaire pour s'auto-engendrer. Renaître à la vie, guérir des traumatismes et de ses vacillations ontologiques, c'est le but que s'assigne le personnage du CDU. Mais ceci ne va pas sans faire renaître au même moment Cyrtha, comme si la renaissance de l'être et celle de son espace étaient interdépendantes. D'ailleurs, Hamid Kaïm, *alter ego* de Hocine, rêve de « la chute et de la résurrection de la ville » (p. 89). Il y a effectivement une sorte de symbiose entre l'espace et le protagoniste. Celui-ci marche, erre, s'approprie la géographie de la cité jusqu'à en épouser la moindre circonvolution, alors que Cyrtha, personnifiée, s'élève au statut de personnage et a forcément un impact sur son arpenteur :

Les rues s'enchevêtraient, comme à présent dans ma cervelle d'opiomane s'entremêlent les souvenirs, et les immeubles, dressés en façades grises, immuables, me suivaient d'un œil las pendant que je trottais à la recherche du ballon rouge. (p. 83)

Aussi, le labyrinthe architectural s'emboîte dans le labyrinthe cérébral dans une construction narrative et textuelle tout aussi étourdissante et labyrinthique jusqu'à ce que le lien entre le personnage et son espace apparaisse quasiment fusionnel et viscéral. Ainsi, tantôt Cyrtha est absorbée par la cervelle du narrateur<sup>353</sup> tantôt c'est la ville elle-même qui absorbe l'esprit de ce dernier<sup>354</sup>.

---

<sup>353</sup> « Cyrtha absorbée par ma cervelle d'enfant » (p. 85).

<sup>354</sup> « Cyrtha commençait à m'absorber » (p. 154).

Cet entrelacement de l'espace urbain avec Hocine est encore plus prégnant lorsque la ville qui s'invente un devenir-femme se confond avec l'amante. En effet, Samira, dont la sonorité rappelle un peu Cyrtha, est la « femme-ville » (p. 84) qui obsède Hamid, Hocine et leurs amis. Aussi ambivalente que Nedjma de Kateb Yacine, elle se confond avec la mère-patrie. C'est pourquoi, même morte, Hamid n'a cessé de l'aimer et de la rechercher. Et à la découverte de la trahison de celle-ci ayant épousé le commandant Smard, il ne l'incrimine pas et la considère toujours comme innocente. Le télescopage ville/femme explique la similitude du chagrin de Hamid à la perte de sa bien-aimée et la peine qu'il éprouve face à la tragédie qui sévit dans son pays :

(...) et les envahisseurs ne manquèrent pas, anéantissant le rêve d'absolu isolement, le charme d'une ville millénaire se dépouillant de ses atours, l'œil énamouré, déjà conquise par l'Étrangers qui, après l'avoir investie, l'abandonna à sa langueur de vieille fille sur le retour –comme je l'appris plus tard, en grandissant, délaissé à mon tour par une femme-ville, une citadelle sitôt entreprise, sitôt croulant sous les flammes, Carthage s'éteignant dans l'histoire sous le poids des trahisons... (p. 84)

Aussi, cette analogie femme/ville favorise l'érotisation de Cyrtha. Ainsi l'acte sexuel qui rassemble le corps du narrateur et celui de Samira implique simultanément l'union avec la ville tant désirée et recherchée par tous les personnages du CDU. Cyrtha finit alors par ne former qu'une seule entité avec le corps de Hocine qui, dans un rêve, assiste à la danse érotique de Samira-ville et s'unit à celle-ci dans une étreinte passionnée et exaltée : « je m'immisçais dans l'intime, humide et chaud, et remuant. Je vibraï en elle, avec elle, me confondant avec la femme et le délire » (p. 122).

Par conséquent, la sexualité directement liée à la quête de soi, comme nous l'avons montré précédemment, peut se lire aussi comme la compénétration du moi et du monde qui finira par redonner naissance à Hocine, l'errant, car comme l'explique si bien Pierre Loubier, « pénétrer le vaste corps de la ville, piétiner le sol maternel, jouer avec l'espace, c'est aussi à l'image du phénix, mourir pour renaître perpétuellement à l'espace, **se forger** une identité »<sup>355</sup> (souligné par l'auteur).

Seulement, contrairement au phénix qui renaît de ses cendres, Hocine, parcourant sa ville, effectue un retour au monde intra-utérin, l'espace primordial. Car selon le narrateur « Cyrtha ressemblait à un coquillage, une conque allongée par mille anneaux aux

---

<sup>355</sup> LOUBIER, Pierre. *Le poète au labyrinthe*, op. cit., p. 168.

circonvolutions éternelles » (p. 83). Or le coquillage et la conque sont étymologiquement rattachés à la « coquille » qui est une métaphore du monde utérin selon Pierre Loubier<sup>356</sup>. On peut dire alors avec Pierre Loubier toujours que « la ville ne semble [alors] qu'une vague croûte superficielle qui recouvre plus ou moins bien le grand corps du cosmos maternel »<sup>357</sup>.

Il y a aussi une autre image qui nous semble exprimer « la nostalgie des temps préhistoriques »<sup>358</sup>. Il s'agit de l'épisode où le narrateur est parti à la recherche du « ballon rouge » lancé très haut dans le ciel par D'Hilou « aux pieds rapides » qui l'invite à le récupérer. Admiré par Hamid-enfant, D'Hilou est figuré comme étant un dieu : « je contemplai l'exacte réplique d'un dieu aux cheveux crépus », dit-il (p. 83). Ne voulant pas décliner « une offre divine tombée du ciel », Hamid part à sa recherche dans le dédale cyrthéen. Il ne le retrouve qu'après avoir fait l'expérience de l'errance labyrinthique à travers Cyrtha qui a fini par l'engloutir : « Moi, Hamid Kaïm, journaliste de sa vie, je suivais donc les venelles de Cyrtha la populeuse, à cinq ans, dans les bras de sa maîtresse, englouti par elle. Je retrouvais le ballon rouge... » (p. 84)

L'engloutissement de Hamid par Cyrtha, la « femme-ville », tantôt maîtresse, tantôt monstre, est largement assimilable à ce que les anthropologues appellent dans certains rites initiatiques des sociétés négro-africaines « l'avalement »<sup>359</sup>, une étape durant laquelle le néophyte est avalé et dévoré par le monstre pour renaître à une autre vie. Bomaud Hoffmann précise que « Le séjour dans le ventre du monstre est l'un des symboles de la mort précédant la (re)naissance »<sup>360</sup>. La longue marche à travers Cyrtha et tout ce que cela implique comme déterritorialisation physique et psychique aboutit donc à la renaissance du narrateur et à l'accomplissement de son moi.

Notons que Cyrtha qui engloutit Hamid-enfant se rapproche beaucoup par cette fonction d'avalement d'une figure de conte ancrée dans l'imaginaire populaire maghrébin

---

<sup>356</sup> A propos du poète désirant retrouver l'existence intra-utérine, Pierre Loubier dit : « il retrouve ainsi ce que Bachelard nomme la « coquille », Jean Cousin la « bulle », ou Didier Anzieu, le « moi-peau » ». In LOUBIER, Pierre. *Le poète au labyrinthe*, op. cit., p. 149.

<sup>357</sup> Ibid., p. 200.

<sup>358</sup> Nous reprenons ici la formule de Pierre Loubier qui parle de nostalgie des temps préhistoriques pour désigner la volonté de retrouver le ventre maternel ou l'espace premier pour une éventuelle renaissance. Voir notamment LOUBIER, Pierre. *Le poète au labyrinthe*, op. cit., p. 199.

<sup>359</sup> Voir à ce propos HOFFMANN, Bomaud. *Les représentations hybrides de la mort dans le roman africain francophone*. Représentations négro-africaines, islamiques et occidentales. Allemagne, éditions Ibidem-Verlag, 2013, p. 71.

<sup>360</sup> Ibidem.

en l'occurrence l'ogresse, « ghoul »). Assimilée à celle-ci, la ville revêt alors ses caractères négatifs c'est-à-dire sa cruauté et son anthropophagie emblématiques aussi de son devenir-animal. Mais comme le démontre I. Abdoun dans son analyse, la méchanceté de l'ogresse est toute fictive et sans conséquence « réelles » sur les personnages du conte, elle est même doublée d'un trait éminemment positif puisqu'elle « remplit le rôle essentiel de mère symbolique à l'enfant humain brimé par sa méchante marâtre »<sup>361</sup>. Il suffit en effet de venir par derrière et téter l'un des seins immenses de l'ogresse qu'elle rejette sur ses épaules pour être immédiatement adopté comme son enfant. Et si c'est l'allaitement symbolique qui permet l'adoption de l'ogresse, Cyrtha il faut la dompter, la parcourir dans ses moindres enchevêtrements pour être adopté par elle. Comme l'ogresse qui remplit « la fonction d'affranchissement de la tutelle parentale », Cyrtha est aussi « une figure de liberté » pour reprendre l'expression d'I. Abdoun – ou bien une ligne de liberté, selon la terminologie de Deleuze – qui permet au héros à travers ses déambulations labyrinthique d'échapper à la répression, à la violence et à l'angoisse de la guerre civile. Et si Cyrtha était donc la mère symbolique du narrateur, « l'engloutissement » aurait dans ce cas une interprétation plus significative à notre sens. Cet épisode serait alors emblématique du retour au ventre maternel, à l'état embryonnaire, à l'œuf primitif, au temps du commencement.

Renaître est donc possible à condition de faire l'expérience du labyrinthe aux enchevêtrements interminables dont le parcours délirant a le pouvoir de recréer l'espace premier de la vie. Car c'est bien « vers un espace charnel (maternel) que tend l'artiste en proie à la ville »<sup>362</sup>, confirme Pierre Loubier. « Le salut de la dame adressé à son fils penché à la fenêtre du dernier wagon »<sup>363</sup> peut être interprété alors comme la séparation avec le corps maternel lors de l'accouchement.

Cette hypothèse du désir de renaître se vérifie ailleurs dans le texte où le sens en général se construit sur la base d'un système d'opposition grâce à l'oxymore lumière/ombre<sup>364</sup>, clarté/obscurité, ou encore lumière/ténèbres. Ainsi, vie et mort sont renvoyées l'une à l'autre dans un rapport spéculaire représentant le cycle de la vie, la

---

<sup>361</sup> ABDOUN Ismaïl. *Lecture(s) de Kateb Yacine*, op. cit., p. 165.

<sup>362</sup> LOUBIER, Pierre. *Le poète au labyrinthe*, op. cit., p. 155.

<sup>363</sup> CDU, p. 86.

<sup>364</sup> On reviendra à l'analyse de cet oxymore dans le dernier chapitre de la deuxième partie où il est question d'aborder la stylistique de Salim Bachi.

naissance et la mort. La preuve de l'existence effective d'une quête de (re)naissance de la part du narrateur.

#### 4. Une écriture en fil d'Ariane

Tous les personnages de Salim Bachi entretiennent des écrits quand ils ne se transforment pas en conteurs comme Hamid dans *La K* ou Sindbad dans *AASM*. Sous un régime répressif, l'écriture prend en effet une importance capitale. Elle se rattache dans les carnets de Hamid Kaïm au savoir : « tu l'as écrit. Tu sais », accusent les trois ombres (p. 130). Cette dichotomie écriture/savoir implique culpabilité et sanction : « ils ramassèrent les feuilles par monceaux et les agitèrent sous mon nez. Ils me donnaient ainsi la preuve de ma culpabilité » (p. 124). Ainsi parce qu'elle représente une volonté d'anti-pouvoir, l'écriture est un moyen de résistance, une arme contre le silence imposé et contre toutes les formes de censures. Elle est la voix du refus, de la révolte contre toute forme d'asservissement. Liée de cette manière à l'engagement, elle peut être par conséquent fatale et sanctionnée de mort ou de mutilation : « tu vas mourir », menacent les ravisseurs de Hamid (p. 125). Nous ne pouvons nous empêcher en abordant ce point de penser à un personnage d'un autre romancier. Il s'agit de la chanteuse de satires de *Loin de Médine* d'Assia Djebar. Symbole de résistance, elle est aussi représentative du pire supplice qu'on peut exercer à l'encontre d'un poète ou d'un écrivain, de surcroît femme.

Issue d'une tribu n'ayant pas encore prêté serment au prophète Mohammad et sous prétexte qu'elle tient un discours blasphématoire, un guerrier musulman lui inflige un châtement peu ordinaire. Le bourreau lui arrache ses dents en premier pour faire en sorte que sa voix siffle, grince et l'empêche de chanter, « ta voix ! (...) je ne te retirerai pas la vie, mais la voix ! »<sup>365</sup>. Or retirer la voix équivaut à un étouffement, une mutilation sans commune mesure, qui l'écartera de son rôle traditionnel de chanteuse et de gardienne de mémoire. Après qu'on lui eut arraché ses dents pour casser et briser sa voix, un deuxième bourreau lui coupe les mains pour la priver d'écrire parce que l'écriture, plus pérenne que la voix, permet de dire mais surtout de se révolter, elle est tout simplement la manifestation la plus concrète de l'existence. En l'amputant des organes de la parole et de l'écriture, les

---

<sup>365</sup> DJEBAR, Assia. *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 123.

tortionnaires portent ainsi atteinte à l'expression, au langage, à l'imagination, à la poésie, à l'art, à la vie-même en somme.

Cet épisode résume à lui seul la motivation de toute la carrière d'écrivaine d'Assia Djebar qui a voué sa vie entière à la résistance et à la lutte contre toute forme d'oppression en redonnant, grâce à l'écriture, la voix à des personnages, féminins majoritairement, particulièrement réprimés. C'est dans la même perspective que s'inscrit Salim Bachi où la voix/l'oralité et l'écriture constituent une entité solidaire qui sert à la fois de résistance et de *catharsis*. Car le verbe a aussi une dimension magique chez notre auteur. En effet, alors que la peste dévastait Cyrtha à l'époque ottomane, celui qui était considéré au début comme l'émissaire du mal devient le guérisseur grâce à son éloquence : « le sorcier devenait mage et guérisseur par la force du verbe qu'il maniait indifféremment comme un sabre ou une lancette » (p. 108). Il est alors appelé chez le Dey qu'il délasse désormais avec la narration de ses exploits guerriers qui lui avaient coûté un bras mais l'avaient doté « d'une faconde miraculeuse divine ». La présence du prisonnier au verbe haut procure sérénité et bonheur au dey qui pensait se prémunir en sa compagnie de la mort. Cet épisode est représentatif de l'importance de la parole, surtout pendant les moments de peine. Par son effet curatif et sa capacité à enchanter et à transporter l'auditeur, la parole permet de dépasser la douleur.

Plus forts et plus saisissants, les carnets de Hamid Kaïm<sup>366</sup> nous donnent à lire une allégorie de la fin de l'art entraînant évidemment la fin du monde. Le narrateur, qui s'enfonce dans une profonde hallucination, met en abyme deux fictions qu'il vit comme une réalité pure. La première est une parabole de l'œuvre elle-même : « Cyrtha bâtie de mes mains, sortie de ma cervelle. » (p. 130). Dans la deuxième, Hamid imagine trois ombres qui font irruption dans sa chambre, qui le menacent et détruisent son manuscrit. L'œuvre anéantie, le déluge s'empare de Cyrtha et de ses habitants prisonniers d'une pluie de feu<sup>367</sup>, et bientôt d'une inondation monstrueuse/apocalyptique. C'est à ce moment-là que le narrateur donne à la parole une dimension presque divine : « la parole prenait corps redoutable », dit-il (p.131).

---

<sup>366</sup> Voir notamment les strates IV.3 (pp. 124-125) et IV.5 (pp. 130-132).

<sup>367</sup> Dans la description de l'apocalypse, le feu prend une connotation négative, il sert à symboliser la mort et la destruction.

Anthropomorphisée, la parole incite le héros à parler en empruntant la forme inaugurale<sup>368</sup> de plusieurs versets coraniques. Car en fait, de culture algérienne, Salim Bachi s'est sans doute inspiré du Coran dans l'écriture de ce passage, même s'il substitue le verbe « parler » au verbe « dire » : « parle ! », l'ordonne-t-elle. « Au nom de qui ? », répond Hamid. « De celui qui engendra de la nuit en soufflant. De celui qui proféra la terre et les flots, et les sépara. De celui qui accrocha les étoiles en festons soyeux et les abandonna en constante expansion » (p. 131).

Alors que le monde sombre dans l'apocalypse, la parole semble avoir acquis une vertu salvatrice qui apparaît d'une manière aussi intense dans un autre épisode où Hocine emprunte l'injonction faite au Prophète Mohammed dans la grotte de Hirâ, relaté dans la première sourate « El'Alaq<sup>369</sup> » :

Mourad m'enjoignait souvent de prendre la plume et de lire.- Lis, me disait-il. Lis ! Au nom de celui qui...- D'accord ! Me fais pas chier ! Je lirai. Et j'écrirai aussi, un soir, sur le pavé humide d'une ville morte. Ruines laissées au chant du poète. Comme le rhapsode, je pleurerai la poule qui m'ouvrit ses cuisses ruisselantes et me tendit son ventre (...) (p. 240).

Comme dans le Coran, l'importance de la parole se traduit par la valeur impérative du verbe « lire ». Mais c'est avec une touche de dérision humoristique et iconoclaste que Hocine répond favorablement à l'invitation de Mourad mais en ajoutant au simple fait de lire, l'acte d'écrire. En jouant avec les verbes « dire », « parler » et « lire », Salim Bachi inscrit ainsi l'oralité et l'écriture dans un rapport de conjonction.

Il est à préciser que cette relation de solidarité entre ces deux formes de la parole est exprimée dans la désignation même de Coran. Car contrairement à la Bible (du grec « biblos », « le livre ») qui désigne l'écriture, le Coran, « القرآن » (du verbe « qara'a » « قرأ ») jouit d'un double sens de « lire » et « réciter ». Aussi, Jacques Berque explique dans sa traduction de la sourate « El'Alaq » les nuances de « Iqrâ' » (« إقرأ » la forme impérative de qara'a « قرأ »):

---

<sup>368</sup> Plusieurs versets coraniques s'ouvrent, en effet, avec un impératif du verbe « dire », « قل » comme les sourates « El Ikhlas », « Ennass », « El falaq », ou « El Kafiroun ».

<sup>369</sup> C'est la sourate « L'Accrochement » dans la traduction de Jaques Berque. In BERQUE, Jacques. *Le Coran. Essai de traduction*. Paris, Albin Michel, coll. « La bibliothèque spirituelle », 1995, p. 687.

Le célèbre *iqrâ'* n'est traduit « lis ! » que par égard pour la tradition. Il va s'agir bien sûr d'une psalmodie opérant sur un texte soit écrit, soit mémorisé, soit immédiatement déployé. Un autre sens de la racine : « rassemble ! » ne saurait être négligé<sup>370</sup>.

Comme dans le Coran, l'oralité et l'écriture vont ainsi de pair pour notre auteur. Elles représentent la matière première d'un long métier à tisser (texte, vient de *texere* : tisser, *textus* : tissu, texte) d'où jailliraient un monde de fiction et une œuvre d'art permettant de dépasser la douleur et de sauver le monde de l'apocalypse. En tout cas, dans l'allégorie de Hamid, seule son œuvre est habilitée à le sauver lui et sa ville, voire même à leur redonner naissance. Les dernières phrases de son carnet le montrent bien, mais il est à noter que la forme interrogative ici a une valeur affirmative et qu'elle relève d'une assertion déguisée et n'attend pas de réponse :

Ces ruines, ces maisons sur la terre fendue, ces ponts arrachés, ces pages marquées au fil de l'épée, ces coups sur ma tête inscraient-ils ma renaissance, mon zénith ? Et tel le phénix de ces cendres au vent, de ce squelette aux quatre points, recomposerai-je mon visage, mes organes ? Ma ville renaîtrait-elle ? De sa gloire future les mots chanteraient-ils l'émergence ? (p. 132)

Quant à Hocine, il dit simplement dans une phrase qu'on peut considérer comme une parabole de l'œuvre elle-même : « j'inventais Cyrtha pour me sauver » (p. 227). Pour surpasser le nihilisme et la violence de l'époque contemporaine qui inhibe tout épanouissement, Hocine se lance ainsi dans une activité créatrice, l'écriture de son œuvre d'art. La vertu salutaire de celle-ci réside dans sa capacité à servir d'échappatoire à la peur, à l'angoisse et à la douleur du contexte historique. Elle est par conséquent une sorte de ligne de liberté, de déterritorialisation exorcisante pouvant neutraliser les tourments et désamorcer les affres de la guerre civile.

Plus qu'un simple divertissement, l'art est ainsi pour Hocine, à l'instar de Nietzsche, une nécessité existentielle. La transfiguration artistique du monde ainsi que l'illusion (la fiction) lui permettent de supporter la réalité blessante de sa condition, « L'art seul susceptible de nous sauver »<sup>371</sup>, écrit le philosophe allemand dans l'un de ses aphorismes. La création artistique est ainsi pour le narrateur une sorte d'exutoire capable

---

<sup>370</sup> In BERQUE, Jacques. *Le Coran. Essai de traduction*, op.cit., p. 687.

<sup>371</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Le livre du philosophe* (traduit par A.K.Marietti). Paris, éd. Aubier-Flammarion, 1969, p. 102 (aphorisme 165).

de conjurer l'aliénation et les tendances du nihilisme. Il affirme en effet que sa vie serait insoutenable sans imagination et sans fiction :

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 demeurerait incertain et voilé, m'offrant ainsi une échappatoire dont l'absence m'eût sans doute rendu fou. (p. 227).

Caractéristique primordiale de toute œuvre d'art, l'imagination a ainsi la propriété de dépendre le héros du réel, de l'arracher d'une atmosphère létale pour le laisser errer dans le non-réel, dans le mensonge-vrai, dans le possible, le projetant dans un monde enchanteur et enivrant. En effet, dans ce monde où la vie ne peut exister sans son aspect tragique, il faut arriver, préconise Nietzsche, à jouir des plaisirs de la terre tout en assumant ses maux et ses souffrances. Et dans cette pensée tragique qui autorise le consentement à la mort tout en restant identifié à la vie, l'art est tenu pour être le seul à pouvoir rendre supportable le tragique de l'existence. C'est dans ce sens que l'art aboutit chez le héros à la réalisation d'un état de tranquillité, de quiétude, en un mot d'ataraxie.

En effet, l'art, à la différence d'un document historique et en tant qu'expérience dionysiaque, assume et dépasse les événements en leur attribuant une dimension esthétique. Car la platitude, la banalité, et le prosaïsme d'une description trop réaliste, comme celle de l'Histoire, sont transcendés au profit de la beauté et de la subversion artistique, déclenchant par là-même un plaisir particulier : « le ravissement ». C'est en fait cette magie, ce bon génie, qui nous aide à nous arracher au réel présent et à nous transporter dans un monde parallèle où tout est possible, qui permet de sublimer la douleur et l'horreur de la réalité historique. C'est ce même enchantement qui fait que n'importe quel volume de *La comédie humaine* en dit plus et plus fort que tous les documents historiques sur la lutte des classes de la France du XIX<sup>ème</sup> siècle. Picasso à travers son célèbre tableau, *Guernica*, suggère plus que n'importe quel manuel d'histoire l'intensité de la violence fasciste de la guerre d'Espagne, tableau dans lequel pourtant ni sang ni cadavres ne sont représentés.

Dans le même sens, une œuvre d'art comme celle de Kateb Yacine ne se contente pas de dresser un tableau récapitulatif d'une époque, elle ne relate pas seulement le déroulement des événements du 8 mai 1945, elle les glorifie et les transforme en une épopée héroïque. Et encore plus que la dimension épique même, le travail poétique de Kateb permet de transcender l'aspect référentiel, parfois même dans une dimension

ludique. L'humour par exemple dans la description des manifestations où « l'ancien combattant empoigne son clairon/Est-ce la diane ou la guerre sainte ? »<sup>372</sup> détourne toute l'attention centrée sur la tragédie, échappant ainsi aux pièges du pathétique. Aussi le caractère onirique du très bel épisode, appelé communément « la scène du bain au Nadhor » peut enchanter le lecteur à travers une rêverie sensuelle sur Nedjma et sa nudité au-delà et en dépit du drame qui s'annonce.

On constate la présence des mêmes paramètres dans le CDU où la fonction subversive de l'humour et de l'onirisme purge et outrepassa l'angoisse qui découle de la situation chaotique de Cyrtha. L'exemple la plus pertinent que nous pourrions proposer est la strate (V.2) (pp. 146-148) qui offre au lecteur une « pause » burlesque alternant le rire et le tragique, comme chez Kateb Yacine. C'est en fait une scène à l'issue de laquelle Hocine est renvoyé pour diablerie, son « mauvais-œil » étant soi-disant la cause de la faillite de ses deux patrons. Un dialogue très drôle se tisse alors entre le narrateur et hadj Mabrouk qui vient lui annoncer la nouvelle de sa ruine. Le comique de la scène est véhiculé grâce à une écriture théâtralisée. Hocine interroge son patron à propos de l'état de santé de son frère à qui on a dit à la banque que ses billets étaient des faux, et Mabrouk qui semblait beaucoup plus préoccupé par la perte de son argent que par l'état de son frère, lui répond vaguement, à tel point que Hocine comprend qu'il est vraiment mort. Et c'est à ce moment-là que Mabrouk – dont le nom signifie celui qui a reçu la Baraka, la bénédiction de Dieu mais qui vient tout de même de perdre toute sa fortune – accuse Hocine d'avoir attiré sur lui malédiction et malchance, d'être le diable, un « Ibliss » :

[...] – Le choc, mon fils. Tombé. Raide ! Comme une mouche. Mais il n'est pas mort. Un milliard, tu comprends, mon fils. Un milliard de dinars ! Il aurait bien pu mourir.

– Vous pensez qu'il s'en sortira ?

Il réfléchit.

– Avec un milliard ? Je ne crois pas.

– Il va mourir, alors, dis-je, peiné par la nouvelle.

– Non.

– Comment ça, non ?

– Tu es malveillant, mon fils. Tu souhaites notre perte.

– Bien sûr que non !

---

<sup>372</sup> KATEB, Yacine. *Nedjma*, op. cit., p. 227.

– Si. Tu souhaites notre perte à tous et c’est le diable qui t’envoie !

Les yeux lui sortaient de la tête.

– Ibliss ! Ibliss ! Au nom de Dieu, le Clément, le Miséricordieux ! Ânonna-t-il sous l’escalier. Il n’y a pas d’autre Dieu qu’Allah et Mahomet est son prophète. Tu es maudit, mon fils ! Maudit ! Ton engeance aussi sera maudite ! Tu nous as fait perdre un milliard. (p. 147).

Toute la scène agit ainsi comme un mécanisme de défense où l’humour dépasse l’affect traumatisant et triomphe de la surcharge émotive d’une situation trop douloureuse à supporter autrement que par le rire et la dérision, instaurant ainsi une distanciation par rapport à la tragédie des années 1990. Car le CDU n’est pas un roman *sur* la décennie noire, le contexte historique n’y constitue qu’un prétexte pour la création littéraire. Ce n’est pas non plus l’histoire des personnages qui représente un grand intérêt mais plutôt l’écriture elle-même, sa composition, son élaboration, sa poéticité. Une œuvre d’art n’a en fait d’autre but qu’elle-même. Par sa beauté et son effet esthétique, elle suscite une indéfinissable fascination, un émerveillement, une évasion salutaire, nécessaire à la santé de l’esprit.

C’est grâce à cette *prime de séduction* comme la belle expression de Freud, cette jouissance procurée par la beauté du verbe poétique, que Hocine parvient à échapper à la folie et au désastre d’une désagrégation identitaire. A l’image de l’expérience baudelairienne, il réussit, par une opération alchimique qui aspire à « extraire la beauté du mal »<sup>373</sup>, à transformer les atrocités et les horreurs de la guerre civile en une œuvre d’art, à transmuier « l’infâme » ville de Cyrtha en un vaste poème en prose.

Outre son rôle de *catharsis*, l’œuvre d’art a aussi une foction essentielle, celle de révéler la vérité de l’existence. Une vérité qu’on ne peut atteindre qu’au bout d’un long processus que le narrateur décrit à la fin de ses aventures labyrinthiques :

Le chaos bousculait les lignes de mon journal. J’avais tout inventé. Menti, du premier au dernier mot. Du commencement à la fin des temps. On ne me chassait pas de chez moi. Je n’errais pas dans Cyrtha à l’agonie. Je n’y rencontrais pas un journaliste rendu fou d’amour. Ou alors Mourad, encore lui, m’inventait à mesure que les phrases succédaient aux phrases, page après page. A mon avis, il manquait de talent. (p. 255)

---

<sup>373</sup> A l’encontre de la réalité laide et blessante, l’immense poète écrit : « Tu m’as donné ta boue j’en ai fais de l’or ». BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1996.

Parabole de l'œuvre d'art, ce passage peut se lire aussi comme la définition de la fiction au sens propre de fable. Le *mentir-vrai*, comme dirait Aragon, est ainsi la caractéristique du processus de création de Hocine et de tout auteur. Autoréflexif, le CDU ment et atteste son mensonge, mais n'en dit pas moins vrai car « l'art traite [donc] l'apparence en tant qu'apparence, il ne veut donc pas tromper, il est vrai »<sup>374</sup>, dit Nietzsche dans le *Livre du philosophe* (c'est l'auteur qui souligne).

Il faut donc à ce propos aborder la notion nietzschéenne de vérité/mensonge de l'art pour comprendre où réside la dimension salvatrice de l'art pour notre héros, et dans quelle mesure l'art, par opposition au rationalisme scientifique, révèle la vérité de l'existence. Opposant l'homme théorique à l'homme tragique, celui de la « vérité scientifique » (Socrate) à celui de la « vérité radicale »<sup>375</sup>, Nietzsche estime en effet qu'une compréhension conceptuelle de l'existence n'est pas possible et que l'art avec son intuition est plus apte à appréhender et à interpréter la vie. La fiction ou l'œuvre d'art sont donc plus à même de révéler la vérité profonde, une vérité à laquelle la raison ne peut aboutir. C'est pourquoi « nous avons besoin, pour vivre, de l'art à chaque instant »<sup>376</sup>, écrit Nietzsche.

Des sculptures comme *Le penseur* d'Auguste Rodin ou *L'homme qui marche* de Giacometti ne sont-elles pas d'incroyables condensations de vérités humaines bouleversantes ? On peut formuler les mêmes remarques à propos du roman, de la poésie, ou du cinéma. Ces propos d'un des personnages de Claudel dans la pièce, *La Ville*, qui interroge le poète sur la nature du souffle poétique, explique bien l'intérêt de l'art dans sa capacité à exprimer la vérité de l'existence à travers sa beauté et l'émotion qu'elle suscite :

(...) Car quand tu parles, comme un arbre qui de toute sa feuille

S'émeut dans le silence de Midi, la paix en nous peu à peu succède à la pensée.

Par le moyen de ce chant sans musique et de cette parole sans voix, nous sommes accordés à la mélodie de ce monde.

Tu n'expliques rien, ô poète, mais toutes choses par toi nous deviennent explicables<sup>377</sup>

---

<sup>374</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Le livre du philosophe*, op. cit., p. 139 (c'est l'auteur qui souligne), (aphorisme 184).

<sup>375</sup> Voir notamment l'introduction d'A.K.Marietti où est expliquée l'opposition nietzschéenne de la vérité scientifique et celle de la vérité de l'art dans Ibid., p.10.

<sup>376</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Le livre du philosophe*, op. cit., p. 55 (aphorisme 51).

<sup>377</sup> CLAUDEL, Paul. *La Ville*, Paris, éd. Librairie Générale Française, coll. « le Livre de Poche », 1970.

La vérité de l'existence émerge ainsi de tous les mensonges et dissimulations de l'art. Mais elle naît aussi dans l'acte créateur et surgit de « crises » que Michel Leiris définit comme « les moments où le dehors semble brusquement répondre à la Sommotion du dedans »<sup>378</sup>. C'est dans ce sens que Cyrtha en tant qu'œuvre d'art parvient à sauver son auteur qui prend conscience de son environnement et de son être profond à travers une fiction qui incarne l'extériorisation de sa vie intérieure. Et c'est l'élaboration poétique de ce voyage à travers la fiction qui produit un effet salutaire sur notre héros.

En effet, après une journée d'errance chargée d'émotions fortes, Hocine, au coin du trottoir, inscrit ses pensées dans son journal :

Une ou deux feuilles de mon journal m'échappèrent. Je les ramassai en hâte. Qu'il reste quelque chose de cette journée ! Qu'elle ne se délite pas comme les ombres du soir ! Ulysse danse sur les flots. Son vaisseau brise l'écume. Soufflent des vents contraires, alizés, ouragans. Il n'en continuera pas moins son chemin. Les voyages s'éternisent, tout le monde le sait. (p. 239)

Ce passage se subdivise en deux parties essentielles. La première exprime l'importance de l'écriture dans le sens où écrire c'est garder une trace pour se préserver de l'oubli. La deuxième où il est question d'Ulysse montre subtilement la corrélation du voyage fictif (le périple d'Ulysse) et de l'activité d'écriture de notre héros. Ce télescopage est en écho avec la définition de l'écriture que donne Jean Ricardou dans son célèbre aphorisme : « Un roman est moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture »<sup>379</sup>.

Mais ce passage exprime surtout l'avènement de Hocine à l'acte d'écrire, annonçant ainsi sa renaissance, sa réincarnation dans le monde littéraire comme si les tribulations à travers le labyrinthe cyrthéen aboutissaient à la création, à la construction de sa propre œuvre d'art et à la naissance de l'identité littéraire. C'est d'ailleurs vers la fin de ses déambulations qu'il dit : « je m'assis sur un trottoir et sur quelques feuilles déposai ces pensées. Très vite, des lignes torturées recouvrirent la page » (p. 239), et, quelques lignes plus loin : « j'inscrivis tout cela : les nomades, le désert, la nuit, le ciel. Émeraudes. Pierreries. Sur un trottoir de Cyrtha l'endormie, j'écrivais » (p. 240).

---

<sup>378</sup> Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *Documents*, n°4, sept. 1929, p. 209.

<sup>379</sup> RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Ed. Seuil, 1967, p. 111.

Le CDU est en fin de compte le récit relatant l'avènement de son héros à la création littéraire. L'aventure dédaléenne n'est donc qu'une longue et périlleuse quête d'écriture comme le souligne Pierre Loubier : « ce qui est recherché dans l'expérience labyrinthique, c'est plus que la répétition de sa propre naissance, l'avènement du sujet à l'acte créateur lui-même. »<sup>380</sup>, il ajoute « marcher dans le labyrinthe urbain, c'est déjà pratiquer le degré zéro de la créativité »<sup>381</sup>.

Soulignons toutefois que si cette quête de l'écriture est couronnée de succès pour Hocine, elle est vouée à l'échec en ce qui concerne Hamid Kaïm qui n'arrive pas à trouver, selon son expression, « les mots qui érigent »<sup>382</sup>. Cet art de la composition poétique empêche par contre Hocine de sombrer dans l'aliénation et l'aide à surmonter son angoisse.

Finalement, le mouvement constant de déterritorialisation-reterritorialisation (précédemment analysé) de notre héros ne préfigure que ce voyage en (de l') écriture qu'il invente et réinvente continuellement. Sans cesse recommencé et renouvelable indéfiniment, ce mouvement n'est, dans ce sens, que l'expression d'une métaphore de l'écriture, une métaphore qui apparaît aussi de manière plus explicite à la dernière phrase du CDU : « Sa cervelle dessinait sur le sol une arabesque aux figures enchevêtrées, à la semblance des rues de Cyrtha, comme sa vie et son voyage, **inachevés.** » (Nous soulignons) (p. 258). La quête de Hocine qui se refuse toute territorialité fixe, figée, est ainsi à l'image de l'aventure de l'écriture dont la caractéristique essentielle est son renouvellement perpétuel<sup>383</sup>. La réciprocité de la quête et de l'écriture revient donc à dire que la recherche de soi se réalise, tout compte fait, dans tout le récit de l'errance labyrinthique. Dans ce sens, Pierre Loubier affirme que « dans le corps à corps de l'espace et du marcheur, un « jeu » s'installe, une faille se dessine qui permettrait la libération des tensions, sous la forme sublimée de la création poétique »<sup>384</sup>. D'ailleurs, c'est grâce à la création littéraire et poétique et au labyrinthe textuel que Hocine renaît de ses cendres tel le

---

<sup>380</sup> LOUBIER, Pierre. *Le poète au labyrinthe*, op. cit., p. 215.

<sup>381</sup> Ibid., p. 196.

<sup>382</sup> Son incapacité à trouver les mots justes pour dire la tragédie qui sévit dans son pays pose la grande question qui préoccupe sans doute tout écrivain « comment dire l'indicible ou l'innommable ? ». Le narrateur pose en effet le problème de l'impuissance de l'écriture, ses limites face à l'Histoire et à la tragédie : « quand viendra le temps d'inscrire cette histoire sur son cahier d'écolier, sera-t-il en mesure de retrouver les termes exacts de cette tragédie ? » (p. 208).

<sup>383</sup> Tous les autres romans de Salim Bachi viennent se greffer au CDU, son premier roman, comme des suites logiques à sa quête d'écriture (ou comme un rhizome...).

<sup>384</sup> LOUBIER, Pierre. *Le poète au labyrinthe*, op. cit., p. 195.

phénix, en s'accordant avec l'univers cosmique et plus précisément avec les étoiles : « implorant, il leva les yeux au ciel. Ganymède, Cassiopée, Orion dansaient dans le bleu de la nuit, doucement de toute éternité dansaient » (p. 258).

La mort plausible de Hocine aurait pu supposer l'échec de sa quête si ce n'était l'écriture qui la relance et la répète indéfiniment. C'est tout le récit qui aboutit ainsi à la réalisation de soi comme si l'espace de l'écriture était le seul lieu possible de l'émergence de l'être. L'acte d'écrire procède en quelque sorte d'une opération alchimique qui consiste à transformer une réalité horrible et exécrationnelle en une œuvre d'art, suscitant plaisir et jubilation de tout l'être. Pratique "magique" qui a tout à fait le pouvoir de procurer les mêmes conditions de quiétude et de bonheur absolus que tout être connaît, d'abord et avant tout, dans le ventre maternel. C'est dans le même sens que Pierre Loubier déduit, à partir de son travail sur la poésie, une relation de réciprocité entre l'errance urbaine, la période intra-utérine et l'écriture :

La poésie est viscérale, au sens fort du terme. Ecrire, ce serait donc refaire ce voyage à l'intérieur de soi, tout comme on l'a fait originellement à l'intérieur de la mère, et tout comme on le fait actuellement à l'intérieur du corps de la ville<sup>385</sup>.

Arrivant à remodeler l'espace premier et à recréer la coquille primitive pour une éventuelle renaissance, l'écriture entraîne ainsi l'accomplissement de la quête de Hocine. Elle est donc pour celui-ci ce qu'a été Ariane pour Thésée. Bachelard n'affirme-t-il pas à juste raison que « le fil d'Ariane est le fil du discours. Il est de l'ordre du rêve raconté. C'est un fil de retour »<sup>386</sup>.

Cette transmutation de la marche ou du parcours en texte est comparable à une naissance mystique au cours de laquelle, précisons-le, le labyrinthe glisse de l'image et/ou du rêve (puisque c'est le symbole de l'enfermement et de la captivité) pour se matérialiser dans l'élaboration romanesque.

On peut ainsi formuler l'hypothèse selon laquelle l'écriture de l'errance épouse les fluctuations de la quête, à tel point que quand le voyage et les déambulations sont linéaires, l'histoire l'est aussi, et quand l'errance change de direction sous l'effet des déterritorisations, l'écriture suit le mouvement en marquant une rupture avec la linéarité

---

<sup>385</sup> LOUBIER, Pierre. *Le poète au labyrinthe*, op. cit., p. 215.

<sup>386</sup> Gaston Bachelard. *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1943, p.241.

et la chronologie. La narration passe alors de personnage en personnage, de récit en récit, d'une temporalité à une autre conférant au texte une extrême mobilité de telle sorte que la lecture se transforme rapidement en un exercice difficile et ardu, dans ce rhizome complexe.

Par le biais de l'écriture, l'expérience du héros se transpose de cette manière au niveau du lecteur en lui transmettant un sentiment de frustration, de captivité, d'égarement et de perte. Car bouleverser l'histoire et sa structure donne l'illusion de se trouver dans un labyrinthe. C'est dans le même sens que Philippe Forest, dans son analyse du thème du labyrinthe, remarque une contamination de l'œuvre d'art par le motif labyrinthique :

Les écrivains ne se sont pas contentés d'emprunter au mythe son prétexte symbolique. Ils ont tenté de fixer dans la structure même de leur œuvre le tracé compliqué du dédale dans lequel se meuvent leurs personnages. Dès lors, le livre devient labyrinthe et l'aventure du héros à la recherche de son improbable centre se double d'une autre qui en est peut-être le véritable enjeu : celle du lecteur pris dans le jeu contradictoire des interprétations qui bifurquent, prisonnier de cet espace de doute ou le texte ne se pose que pour mieux se nier lui-même, toujours tendu vers cet improbable sens qui est le but de son errance personnelle<sup>387</sup>.

Nous suivons, pour clore ce chapitre, la remarque de Philippe Forest pour qui la véritable quête est en fin de compte celle du lecteur pris dans les rets d'une narration labyrinthique et rhizomatique, où le sens est toujours incertain et fluctuant. La finalité de l'aventure dédaléenne est donc d'embarquer le lecteur dans un périple à travers une structure textuelle tout aussi compliquée et vertigineuse que l'enchevêtrement des rues et ruelles de l'espace urbain.

Après l'analyse du labyrinthe cyrthéen et son rôle dans la quête de soi, nous aborderons, dans le chapitre suivant, un autre espace textuel, celui de la mise en abyme, qui permet de rendre compte, d'une autre manière aussi, de l'évolution rhizomatique de la recherche identitaire.

---

<sup>387</sup> Philippe Forest, *Textes & Labyrinthes, Joyce, Kafka, Muir, Borges, Butor, Robbe-Grillet*, Éditions InterUniversitaires – SPEC, 1995, pp. 91-92.

## CHAPITRE II : Mise en abyme : évolution rhizomatique de la quête de soi

### 1. L'intarissable Schéhérazade de Salim Bachi

Nous avons eu l'occasion de mesurer à maintes reprises l'influence de *Nedjma* de Kateb Yacine sur l'ensemble des textes de Salim Bachi. Mais une autre référence, *Les Mille et une Nuits*, semble également au centre de l'écriture de notre auteur dont certains romans, comme *La Kahéna*, tendent par plusieurs aspects vers le conte merveilleux où se côtoient sensualité, mystères et aventures, où se multiplient les références au monde des génies, des cartomanciennes, des sorcières, des djinns surgissant d'une lampe, des odalisques...

Outre les personnages légendaires empruntés aux récits de « La Sultane de l'aube » dont Sindbad dans AASM, c'est essentiellement la structure des contes qu'emprunte Salim Bachi dans ses romans où l'enchâssement et la mise en abyme peuvent paraître en effet comme des constantes scripturaires.

Bouleversant de cette manière toute convention au niveau de la forme, Salim Bachi, à l'encontre de l'écriture traditionnelle ou réaliste, expérimente de nouvelles formes d'expression et marque ainsi son désir de renouvellement et d'innovation. Aussi nous pouvons supposer que c'est cette structure de mise en abyme qui bouleverse toute linéarité et toute chronologie, qui permet à l'auteur de dire à la fois son époque, les conflits qui la jalonnent, ainsi que l'indicible qui en découle.

A l'instar des *Mille et une Nuits*<sup>388</sup> donc, tout se passe comme si un récit devait forcément véhiculer ou entraîner un autre récit avec lequel s'établit une relation de cause à effet, même si le récit enchâssé n'est pas nécessairement le prolongement du récit enchâssant. Le lecteur se retrouve confronté à plusieurs récits secondaires emboîtés dans le récit-cadre, transformant ainsi la lecture en exercice fort ardu.

---

<sup>388</sup> Comme on peut dire aussi, à l'instar d'autres textes célèbres par leur structure de mise en abyme comme *Jacques le fataliste* de Diderot, entre autres. Mais les contes des *Mille et une Nuits* sont incontestablement omniprésents dans l'écriture de Salim Bachi, comme ils ont influencé tous les arts européens depuis leur traduction, au XVII<sup>ème</sup> siècle – c'est connu. Précisons encore une fois ici que nous entendons par structure, la structuration, ou mieux, la composition du texte, dans un sens quasi musical, et si nous sommes amenée à l'utiliser parfois, c'est par pure commodité langagière, tant il est courant (commun).

La majorité des textes de Salim Bachi entre donc dans cette catégorie de récits qui multiplient grâce aux enchâssements narratifs des histoires à un niveau métadiégétique, comme c'est le cas manifestement dans les contes de Schéhérazade où les histoires racontées par des personnages motivent constamment de nouvelles histoires, introduisant d'autres niveaux d'enchâssements narratifs et de nouveaux personnages-narrateurs.

Qu'on nous permette de faire brièvement référence à notre mémoire de master<sup>389</sup> qui portait sur AASM et où nous avons relevé le même type de mise en abyme que dans les *Mille et une Nuits*. Mais à la différence des contes légendaires, le rôle de Schéhérazade est incarné par un personnage masculin, comme c'est aussi le cas dans *La Kahéna*.

Nous avons signalé lors de cette étude qu'AASM se donne à lire, d'abord et avant tout, comme l'allégorie de l'apocalypse autour de laquelle s'articulait en effet notre problématique. Pour sauver l'humanité de la fin des temps et de l'apocalypse que le Dormant et son chien sont venus annoncer à partir de Carthago<sup>390</sup>, à cause du mal régnant, Sindbad, personnage principal et narrateur, se charge à l'image de Schéhérazade, d'une mission salvatrice à dimension universelle. Il se lance alors dans le récit de ses propres aventures qui l'ont porté au cœur d'une multitude de cultures et réussit, grâce à son énorme capacité à produire du récit, à rédimmer l'humanité entière et à la sauver de l'anéantissement en détournant le Dormant de sa mission initiale.

C'est à partir de la dernière séquence du deuxième chapitre que la narration passe de la troisième à la première personne du singulier et qu'un premier emboîtement aura lieu. Sentant l'imminence de la fin du monde, Sindbad se met à raconter son histoire, ses voyages et ses aventures au Dormant, lequel va disparaître ainsi que son chien pour ne réapparaître qu'à la dernière séquence du roman au moment où Sindbad a terminé le récit de son histoire, et où la narration est réattribuée une nouvelle fois à la troisième personne.

C'est ainsi que tout le récit de Sindbad est enchâssé dans le récit initial. De plus, d'autres histoires sont rapportées directement au narrateur/Sindbad à la première personne du singulier et sont à leur tour enchâssées dans le récit de Sindbad, lequel récit est enchâssé dans le récit-cadre. C'est ainsi que AASM présente des emboîtements à des degrés

---

<sup>389</sup> IDIR, Faiza. « La quête d'un nouvel humanisme à travers l'amour et la symbiose des cultures dans *Amours et Aventures de Sindbad le Marin* de Salim Bachi », op. cit.

<sup>390</sup> C'est ainsi qu'Alger est désignée dans AASM. C'est donc une ville aux résonances qui rappellent la célèbre et violente formule de Caton l'Ancien, un politique, écrivain et militaire romain, « *Delenda Carthago* » qui signifie « il faut détruire Carthage ».

différents. Le Sindbad des *Mille et une Nuits* qui vient, dans une hallucination, raconter son histoire à son double littéraire, le narrateur qui porte le même nom, constitue l'exemple le plus représentatif de l'enchâssement dans ce roman où l'histoire de Sindbad l'oriental est enchâssée dans celle de Sindbad l'algérois laquelle est, à son tour, enchâssée dans l'histoire matrice. L'emboîtement est dans ce cas précis du deuxième degré. C'est ce qui nous a amenée dans notre étude, après avoir multiplié les exemples, à tirer la conclusion selon laquelle AASM est un récit fondé sur la digression narrative où l'intrigue principale est évincée au détriment de la prolifération d'un récit second qui s'éloigne de l'histoire initiale tout en lui faisant écho. Cette technique d'écriture éveille l'intérêt du lecteur incapable désormais de renoncer à la lecture sans avoir appris si le Dormant et son chien ont exécuté ce pourquoi ils sont venus ou si, dans le cas contraire, Sindbad a réussi à racheter les fautes de l'humanité entière, donc à la sauver, comme un christ providentiel.

Plus encore que cet effet accrocheur et producteur de suspense, l'importance de l'enchâssement réside dans le fait qu'il constitue une dynamique, comme dans les *Mille et une Nuits*, destinée à prolonger indéfiniment le récit de Sindbad afin de différer la fin des temps, voire même à détourner le Dormant de sa mission apocalyptique. En début de récit, le narrateur se posait en effet cette question :

Sinndabaaad<sup>391</sup> pouvait-il contrarier le Plan du Démiurge ? Pouvait-il empêcher la destruction totale qui grouillait dans le ventre de Chien comme une faim dévorante et qui n'attendait plus que l'heure où le carillon sonnerait pour lancer Chien sur le monde et le dévorer ? C'était bien ici, en cette ville où le sang coulait, où les morts appelaient les morts, où les enfants perdaient les yeux, devenaient sourds et orphelins que commenceraient la destruction puis la recomposition du Monde, avec lui, Chien, et son maître, Ooourougari. Chien espérait que Sinndabaaad était mort, enfin mort. Chien ne pouvait plus l'entendre jacasser. Il ne supportait plus le babil sans fin du Marin. (AASM, p. 41).

La suite du récit montre qu'effectivement Sindbad a pu entraver le projet du Dormant grâce à sa parole et à sa capacité extraordinaire à raconter des histoires captivantes. À la manière de Schéhérazade qui a amené Shéhérial à renoncer à ses menaces de mort à l'aide de ses contes, le narrateur parvient à sauver l'humanité entière.

---

<sup>391</sup> Les graphies de Sinndabaaad et d'Ooourougari n'apparaissent ainsi qu'au début et à la fin du récit quand la narration semble exprimer les pensées du Chien comme si, personnifié, ce dernier avait la capacité de réfléchir et de désigner à sa façon les personnages qui l'entourent.

C'est pourquoi le Chien du Dormant, qui semble conscient du stratagème de Sindbad, n'appréciait guère ce conteur dont la maîtrise du Verbe envoûte son maître et le distrait de sa mission apocalyptique.

Ainsi, la fin du récit marque la victoire de la parole et du conte malgré la méfiance du Chien – incarnation de Cerbère – qui n'a d'autre choix que d'obéir à son maître :

S'il avait pu, Chien aurait déjà mangé Sinndabaaad et la vieille chose à l'odeur de poussière et de rouille [la grand-mère Lalla Fatima]. Mais Ooourougari ne le voulait pas, ne lui en avait pas donné l'ordre. Il obéissait encore à son maître parce que Ooourougari était plus puissant que lui. Chien s'inclinait devant Ooourougari, Chien respectait le plus fort (...) Chien avait grogné devant le danger. Mais Ooourougari avait levé la main, l'avait caressé et Chien s'était tu. Chien était une brave bête (...). (AASM, p. 269).

Une même structure et un même procédé narratif sont à relever dans *La Kahéna*. Loin des innombrables mille et une nuits du conte millénaire, ce récit se réduit à seulement trois nuits, trois nuits pendant lesquelles Hamid Kaïm, tel une Schéhérazade<sup>392</sup>, déroule devant son amante, la narratrice, les histoires légendaires qui hantent la villa de Louis Bergagna et dévoilant toute l'histoire de l'Algérie.

Tout comme AASM, le récit-cadre de *La Kahéna* fait écho à l'histoire de Schéhérazade, car on apprendra vers la fin que l'amante et narratrice n'est finalement qu'une séduisante représentation de la mort prête à faucher le héros, à n'importe quel moment :

Il n'était jamais revenu ici ; en vérité, agonisant sur son lit d'hôpital, il se remémorait sa vie et l'agrémentait d'épisodes féeriques (...) il mourait sous les balles d'un terroriste et sa cervelle épandue mijotait ces dernières images en entremêlant songes et désirs d'écrivain. Et cette femme, il lui parlait depuis trois nuits, n'était qu'une représentation séduisante de la mort ; prête à le faucher, elle attendait seulement la fin de l'histoire. (La K, pp. 259-260).

Encore une fois, c'est grâce à son talent de conteur que le protagoniste va échapper à une mort certaine ou du moins à la différer, puisque le texte ne divulgue pas clairement si la balle a été fatale ou non au personnage. Salim Bachy emprunte ainsi à chaque fois la symbolique des contes quand il s'agit d'accéder à la délivrance par la parole à laquelle est

---

<sup>392</sup> Hamid Kaïm est en effet comparé à plusieurs reprises à Schéhérazade, comme lorsque la narratrice dit : « il [Hamid Kaïm] me faisait l'effet d'une Schéhérazade de pacotille, et moi, femme, je devenais son roi, son amante au bras suspendu. » (p. 91).

toujours conférée dans ce genre une fonction salvatrice. C'est dans ce sens que Tzvetan Todorov souligne dans *Poétique de la prose* que :

Le procès d'énonciation de la parole reçoit dans le conte arabe une interprétation qui ne laisse plus de doute quant à son importance. Si tous les personnages ne cessent pas de raconter des histoires, c'est que cet acte a reçu une consécration suprême : raconter égale vivre. L'exemple le plus évident est celui de Chahrazade elle-même qui vit uniquement dans la mesure où elle peut continuer à raconter ; mais cette situation est répétée sans cesse à l'intérieur du conte. (...) le récit égale la vie ; l'absence de récit, la mort. Si Chahrazade ne trouve plus de contes à raconter, elle sera exécutée<sup>393</sup>.

En ré-enracinant de cette façon le texte dans l'oralité et en faisant de la parole un acte vital, l'auteur aspire à la sauvegarde de l'imaginaire et du patrimoine culturel dans un monde où l'hégémonie technologiste réifie l'échange interhumain. C'est ce que nous fait comprendre en tout cas le narrateur d'AASM :

À part lui [Sindbad] qui se souciait des contes ? Qui prenait le temps de lire un livre ou d'écouter un homme inventer sa vie ? Le monde, moderne en diable, était devenu platement réaliste. Même les grandes tueries étaient des réalisations scientifiques, des programmes, des statistiques. Homère et Schéhérazade appartenaient à une humanité disparue. Plus personne n'enchanterait le monde à nouveau. Il fallait en prendre acte disait un Sindbad au bord des larmes. (AASM, p. 47).

C'est donc sur un ton ironique que le narrateur dénonce la disparition du merveilleux véhiculé par les contes au détriment du réalisme et du virtuel du monde contemporain. Réhabiliter le conte et revaloriser la parole à un moment où « la passion de la parole vive s'est éteinte »<sup>394</sup>, comme le dit si bien Paul Zumthor, semblent ainsi au centre des préoccupations de notre auteur.

Cependant la mise en abyme, outre le fait que c'est un acte vital qui refonde le texte dans l'oralité et permet une importante prolifération narrative, constitue une dynamique textuelle qu'il est nécessaire d'analyser d'autant qu'elle correspond au parcours rhizomatique mouvant de la quête identitaire. Nous allons donc montrer, dans ce qui suit, en quoi l'enchâssement chez notre auteur est différent des autres textes présentant une structure semblable de mise en abyme. Mais afin d'apprécier toutes ces particularités

---

<sup>393</sup> TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, éditions du Seuil, 1978, p. 41.

<sup>394</sup> ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 10.

scripturaires, nous définirons au préalable les outils théoriques nécessaires à l'analyse d'un texte aussi fluent que celui de Salim Bachi.

## 2. La mise en abyme en question

### 2.1 Critique du concept

La mise en abyme est une notion moderne qui désigne un type particulier de structure narrative qui existe depuis très longtemps. Ainsi, *Les métamorphoses ou l'âne d'or* d'Apulée qui remonte à l'antiquité présente déjà une mise en abyme à l'instar des *Mille et une Nuits* qu'on ne peut dater et qui n'est traduit par Galland qu'au XVII<sup>ème</sup> siècle. La notion est d'abord connue sous l'appellation de « récits à tiroir » ou de « récits gigognes » pour qu'enfin apparaissent « la mise en abyme » et « l'enchâssement » qui ont connu une grande notoriété à partir du moment où les adeptes du Nouveau Roman, dans les années cinquante, l'ont adoptée comme technique d'écriture.

Lucien Dällenbach est non seulement réputé pour être le théoricien du concept mais aussi pour avoir établi une véritable poétique de la mise en abyme, dans son remarquable ouvrage : *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*<sup>395</sup>.

Voici donc quelques définitions de la notion que le théoricien donne après avoir analysé les propos d'André Gide, le premier à avoir prononcé le terme d'« abyme » :

- « Est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient »<sup>396</sup>.
- Quelques pages plus loin, la définition s'affine : « est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit (...) »<sup>397</sup>.

Il semble alors que le concept de mise en abyme tel qu'il est défini par Dällenbach est étroitement lié au « miroir » et à la réflexivité. On peut comprendre donc que dans un texte qui présente des mises en abymes, les récits enchâssés sont autant de miroirs qui se

---

<sup>395</sup> DALLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.

<sup>396</sup> Ibid., p. 18.

<sup>397</sup> Ibid., p. 52.

réfléchissent entre eux. Et c'est justement à ce niveau que se situent, selon nous, les failles de l'analyse structuraliste de la mise en abyme.

Il faut reconnaître qu'initialement nous avons choisi ce concept afin de donner un aperçu du dynamisme du texte de Salim Bachi et du caractère mouvant de la quête de soi qui le sous-tend. Mais nous nous sommes vite heurtées à un problème de taille puisque les propriétés réflexives ne peuvent pas rendre compte de la mobilité textuelle de notre auteur et de l'évolution rhizomatique de l'identité des personnages.

Pour comprendre les limites de l'association du miroir à la mise en abyme, il nous suffit de revenir aux propos d'André Gide qui constituent, rappelons-le, le point de départ de Dällenbach :

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. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Ménines* de Vélasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie ; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans *La Chute de la maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *La Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second « en abyme »<sup>398</sup>.

Ce qui peut paraître excessif ou susceptible d'induire en erreur dans les propos d'André Gide, c'est peut-être le fait de comparer la mise en abyme en littérature à celle qu'on peut observer dans la peinture. Mais remarquons que même avec sa référence à la peinture et à l'art héraldique, André Gide avait mieux perçu l'image du miroir en précisant tout de suite qu'il ne s'agit pas d'un miroir à surface plane mais d'un miroir convexe et sombre qui infléchit l'image reflétée. C'est ce que nous pouvons remarquer en effet dans les exemples picturaux donnés par André Gide ou dans *Le portrait des époux Arnolfini* de Van Eyck que Dällenbach cite à plusieurs reprises (voir les annexes 6 et 7 pp. 333-334).

Nous avons constaté donc, au centre du tableau, ce petit miroir convexe qui reflète sous un nouvel angle ce qui se trouve dans ce cadre même, tout en dévoilant l'envers de

---

<sup>398</sup> Extrait du journal 1889-1939 d'André Gide cité par DALLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 15.

l'œuvre, c'est-à-dire l'espace où se trouvait le peintre en présence d'autres personnages qui se tiennent sur le seuil de la pièce et que seuls les mariés peuvent voir.

Par ce subterfuge, Dällenbach a raison d'affirmer que l'invisible est rendu visible grâce à cette mise en abyme<sup>399</sup>. Seulement, ce même exemple confirme notre intuition de départ que la mise en abyme ne peut être réduite à une simple réflexivité des récits ou images. En effet, le reflet des époux Arnolfini ne se répète pas à l'identique. Ainsi, l'image que renvoie le miroir est très différente de celle qu'on peut voir au premier plan et au centre du tableau. Il y a certes une mise en abyme dans ce portrait mais pas à la façon dont la notion est définie par Dällenbach. André Gide est donc, à notre sens, plus prudent dans son utilisation du « miroir » en ce qui concerne la mise en abyme en choisissant des exemples comportant « un miroir convexe » où on peut constater une différence entre l'objet et l'image réfléchi, une prudence marquée également en fin de citation : « Aucun de ces exemples n'est absolument juste ». C'est pourquoi, il conviendrait d'éviter de réduire la mise en abyme à un simple processus de réflexion dans un miroir.

Après quelques recherches sur la problématique de la réflexivité dans la mise en abyme, nous avons trouvé qu'en fait Dällenbach a suscité de nombreuses critiques. Celle d'Escobar<sup>400</sup> a particulièrement retenu notre attention. Celui-ci explique à quel point les trois types principaux de mise en abyme mis au point par Dällenbach (simple, à l'infini, aporistique) ne constituaient que des phénomènes de répétition du même. Il ajoute que si on revient à l'héraldique auquel faisait référence André Gide, on peut remarquer aisément ce « jeu entre ce qui semble au premier abord une copie, une image répétée mais dont les différences constituent en fait sa raison d'être »<sup>401</sup>. Ainsi, selon Escobar, dans une série d'écussons mis en abyme, chaque écusson est différent d'un autre même si, à première vue, ils paraissent tous identiques.

Et c'est à partir de ces considérations d'Escobar sur la mise en abyme que Véronique Labeille, qui étudie l'enchâssement du théâtre dans le récit, écrit à son tour :

Le « miroir » agit comme une fonction esthétique qui établit les proportions du concept : son rôle est de refléter une image déjà existante. De plus, penser en termes de réflexion

---

<sup>399</sup> Ibid., p. 20.

<sup>400</sup> ESCOBAR, Matthew. « L'Abyme différencié : vers une nouvelle approche de la mise en abyme gidienne ». In *André Gide et la tentation de la modernité. Colloque international de Mulhouse*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la nrf », 2002, pp. 383-395.

<sup>401</sup> Ibidem.

s'avère dangereux dès lors que le concept se borne à la « mêmété ». Le miroir suppose aussi ce qu'on ne voit pas : l'absence. Et pourtant, ce sont aussi les absences, ou notamment les dissemblances, qui questionnent le texte et nourrissent la lecture en abyme qu'on peut donner du récit. À trop réduire au même ou au visible, on en oublie la différence, ce qui fait l'essence du texte, sa particularité. Regarder du côté des limites permet de prendre en compte un horizon des absences de la figure et de dessiner, en creux, les soubassements de la mise en abyme<sup>402</sup>.

C'est ainsi donc que le principe de réflexivité dans la mise en abyme prend toutes les dimensions d'un concept clos et figé qui est loin d'exploiter toutes les richesses et les variations sémantiques d'un texte. C'est pourquoi, Véronique Labeille propose à son tour l'image d'un miroir déformant ou celle d'une anamorphose pour caractériser la mise en abyme. Et remarquons qu'elle ne développe pas la notion de « différence » dans « (...) on en oublie la différence, ce qui fait l'essence du texte, sa particularité ».

En constatant donc toutes les limites de la mise en abyme, nous avons décidé de donner une autre orientation à son étude dans le texte de Salim Bachi. Le concept deleuzien de « répétition différentielle » nous a semblé plus opératoire quant à notre objet d'étude ainsi qu'au dynamisme textuel de notre auteur, puisque la répétition, comme le montre Deleuze en se basant sur « l'éternel retour nietzschéen », est un « processus positif, « joyeux », de condensation de singularités et non pas d'alignement de régularité »<sup>403</sup>, ce « n'est pas reproduction du *même*, mais puissance de la *différence* ».

C'est donc cette notion deleuzienne de répétition productive de différence qui nous intéressera dans la suite de notre analyse tant elle contribue, nous semble-t-il, à la dynamique textuelle de Salim Bachi.

---

<sup>402</sup> Labeille, Véronique. « Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme ». In *Figures et discours critique*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. 27, 2011, pp. 89-104. Disponible sur : <http://oic.uqam.ca/en/articles/manipulation-de-figure-lemiroir-de-la-mise-en-abyme> Consulté le 13/02/2017.

<sup>403</sup> Sasso, Robert & VILLANI, Arnaud. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, op. cit., p. 297.

## 2. 2 La mise en abyme chez Salim Bachi

### 2. 2. 1 Interdépendance des récits enchâssés

Rappelons brièvement en quoi consiste la mise en abyme dans *La Kahéna*. Le texte présente en effet des emboîtements à plusieurs degrés. Alors que le récit-cadre est pris en charge par une narratrice à la troisième personne, plusieurs autres récits sont enchâssés dans le premier. Les carnets de voyage de Louis Bergagna ainsi que le journal intime du père de Hamid Kaïm sont insérés à l'histoire initiale et à l'histoire personnelle de Hamid Kaïm et celle d'Ali Khan.

Le passage d'une histoire à une autre implique un enjeu important puisque, outre la polyphonie générique<sup>404</sup>, on assiste à un télescopage énonciatif ainsi qu'à d'innombrables analepses et prolepses. Et c'est là justement que réside toute la particularité et la force de la mise en abyme chez notre auteur. Car, contrairement aux *Amours de psyché* d'Apulée entièrement séparable de *L'âne d'or* ou aux *Mille et une Nuits* où tous les récits enchâssés sont indépendants l'un de l'autre, *La Kahéna* nous donne à lire un écheveau d'histoires qui s'entremêlent et se confondent, constituant un dédale narratif où l'écriture, loin de se borner à raconter une histoire du début à la fin, passe d'une histoire à une autre, dans un mouvement constant de va-et-vient. Ainsi, foncièrement liés et corrélés, les récits enchâssés alternent et se chevauchent, se succèdent et se croisent, en toute liberté.

Conscient de cette interdépendance des récits et des destins des personnages, l'auteur fait dire à la narratrice :

Les actes de naissance des filles de Louis Bergagna, Hélène et Ourida, apportaient un début d'explication, le manuscrit du père de Hamid, qu'il lisait parallèlement à celui de Louis Bergagna, levait d'autres mystères, amplifiant le drame, ou la tragédie, selon le point de vue adopté. Quand les militaires commencèrent à réprimer les manifestations, Ali Khan en était au point où les récits des uns et des autres s'ordonnaient selon un plan presque parfait, à l'image d'un tableau synoptique, où les personnages, loin d'être figés, se répondent par écho, créant une perspective inouïe.

Quelle histoire ! pensait-il, à la fois admiratif et perplexe, sautant d'un manuscrit à l'autre, parcourant ainsi le siècle. Le plus merveilleux était que ces univers incomparables, inconciliables en apparence, se rejoignaient et tendaient vers une fin, qui, il en était certain

---

<sup>404</sup> Dans cette polyphonie générique citons entre autres le récit de voyage, le récit d'aventure, et le journal intime.

à présent compterait parmi ses plus grandes joies de lecteurs, mais de lecteur aux motivations troubles, malades, puisqu'il ne s'agissait pas seulement de parcourir la vie de personnages inventés mais de piller celle d'hommes de chair et de sang qu'il était, à l'exemple de Hamid Kaim, amené à fréquenter parfois. (La K, p. 120).

Autoréflexif donc, ce passage peut se lire aussi comme la métaphore de tout le récit puisqu'il renvoie aux techniques d'écriture de *La Kahéna* qui font que l'on passe d'un personnage à un autre, de telle sorte que toutes les aventures des protagonistes, si différentes soient-elles en apparence, se rejoignent et aboutissent toutes à une fin presque identique. C'est précisément ce système d'écho régissant les récits enchâssés qui donne l'impression que c'est la même histoire qui se répète indéfiniment<sup>405</sup>.

En outre, ce jeu de résonance qui existe entre les récits assure en même temps leur interdépendance, et ce, même lorsqu'ils semblent très éloignés l'un de l'autre. Ainsi le manuscrit de Louis Bergagna peut paraître comme le récit qui s'écarte le plus de tous les autres, puisqu'il s'agit du récit des aventures qui ont conduit le colon jusqu'en Amazonie brésilienne avant de le ramener à Cyrtha où il a bâti La Kahéna. Cette histoire qui n'a, à première vue, aucune relation avec les autres récits, est inséparable du reste du roman et peut même s'avérer d'une importance capitale pour certains personnages, comme Ali Khan par exemple, qui s'est apaisé pour la première fois depuis dix ans en lisant ces aventures :

(...) Voilà pourquoi il se délectait avant tout des aventures tropicales de Louis Bergagna. C'était pour lui l'être le plus éloigné de sa constellation. Il ne l'avait pas connu, et il ne le connaîtrait jamais qu'à travers ses carnets et sa maison. Il avait besoin de ce contrepoint, sorte de respiration que son imagination attendait : les rives extrêmes du monde nommaient ses rêves, les coloraient (p. 120).

C'est ainsi donc que l'extraordinaire voyage de Louis Bergagna constitue pour Ali Khan un moment de sérénité et de repos, une sorte de ligne de fuite et de déterritorialisation, qui laissent libre court à son imagination et l'arrachent un tant soit peu à l'hostilité du contexte historique qui l'a précipité dans la mélancolie et la folie : « Et du moment où il [Ali Khan] se mit à les [les manuscrits de Bergagna] lire, ses hallucinations, ses fièvres disparurent. Les carnets lui apportaient un équilibre (...) » (p. 116).

---

<sup>405</sup> Et c'est d'ailleurs cette répétition apparente du même qui a failli nous induire en erreur, et tomber dans le piège de la réflexivité de Dällenbach.

Mais, outre cette quiétude et ce calme intérieur que peut procurer le récit de Louis Bergagna, ce dernier constitue aussi une variation sur l'interrogation identitaire qui sous-tend tout le texte, puisque le colon, avant de bâtir sa villa, était lui-même à la recherche à la fois de racines et d'un ancrage dans un lieu.

En Amazonie, il se constitue en effet une nouvelle généalogie même s'il reste hanté par sa mère tout au long de ses péripéties. Louis Bergagna se trouve alors en quelque sorte un nouvel Ancêtre dans le personnage du « vieil aveugle » qui ressemble beaucoup à Tirésias de la mythologie grecque et qui lui fait part de sa prophétie en lui conseillant de retourner à Cyrtha en compagnie de Charles et du Cyclope pour y construire sa maison. Après s'être constitué donc une nouvelle lignée tout à fait fantasmée, et après avoir vaincu tout remords lui rappelant ses véritables parents et sa terre natale, le colon rentre enfin à Cyrtha comme un nouvel homme. Ainsi, la dernière hallucination où Louis Bergagna aperçoit le spectre de sa mère, marque non seulement la mort définitive du maltais qu'il était jusque-là mais aussi et surtout sa renaissance :

Elle l'accablait [sa mère] de ses lamentations et, quand elle se taisait, levait le bras comme pour lui indiquer le chemin du retour, *pourtant il le sentait bien, ils étaient perdus, irrémédiablement perdus, perduuuuuuuus !* mais il ne voulait pas l'écouter, redoublant son chagrin, *il le sentait bien, ça aussi*, et elle, fille de la mer, se lacérait le visage comme ces vieilles Mauresques en apprenant qu'elles avaient perdu un fils. (Souligné par l'auteur) (p. 83).

Cette vision hallucinatoire où la mère semble lui indiquer le chemin du retour mais où Louis Bergagna prend une voie différente, montre l'ampleur du tiraillement et de l'antagonisme interne chez le protagoniste. La scène est ainsi représentative du conflit existentiel que Louis Bergagna a dû vivre lors de son voyage au terme duquel il s'est forgé une nouvelle identité. En effet, l'italique qui souligne l'intrusion du personnage Bergagna et de ses impressions dans l'énonciation – même si celle-ci reste effectivement à la troisième personne – marque la perte définitive et la déviation irréversible et irrévocable du colon par rapport à ses racines et à ses origines, comme le montre la répétition du mot « perdus » ainsi que l'orthographe du mot répété qui porte plusieurs « u », ce qui mime un cri prolongé. La douleur et le chagrin de la mère signifient donc la mort de son fils qui va renaître sous une autre identité.

Louis Bergagna se fabrique en effet, de toute pièce, une nouvelle identité qui légitimera sa place dans la société cyrthéenne ainsi que sa fortune toute neuve acquise sur le dos des indigènes et de leurs terres. Afin de se fondre et de s'insérer dans l'identité collective de Cyrtha, le colon va se constituer toute une généalogie fictive en édifiant d'abord sa villa, La Kahéna, symbole identitaire très fort, puis aura une fille de son union avec une « Arabe ». Ainsi, la maison au nom de la reine berbère et la descendance algérienne justifient son appartenance territoriale, en même temps que son appartenance anthropologique au groupe social<sup>406</sup> originaire de Cyrtha, en l'occurrence « les Beni Djer ».

C'est ainsi donc que les aventures rocambolesques des Tropiques deviennent le témoignage exemplaire d'une angoisse existentielle, d'une quête identitaire et d'une reconstruction de soi, à tel point qu'Ali Khan trouve à un certain moment que son propre destin est similaire à celui de Louis Bergagna :

On pouvait toujours penser que les tribulations de Louis Bergagna et de ses camarades n'avaient en vérité pas beaucoup de sens, hormis pour l'homme qui avait désiré ce voyage sous les tropiques. Mais Ali Khan, dont la vie depuis dix ans se déroulait sur un mode mineur, avait le sentiment qu'il rencontrait dans les mots lus un destin similaire, même si le sien ne se perdait pas dans l'enfer des frondaisons gigantesque et des palmes (...) Il reconnaissait, dans la quête de Louis Bergagna, cette sincérité qui légitimait le départ, cette volonté perpétuelle de s'imprégner du monde, de le laisser entrer en soi, quitte à ne plus s'en dépêtrer, quitte à en mourir. Lui-même n'avait pas eu besoin d'aller bien loin pour éprouver le péril de l'altérité radicale. Et Cyrtha, sale, répugnante, dangereuse, lui avait proposé ce genre de rencontre. (p. 117).

Si fantastiques soient-elles donc, les aventures de Louis Bergagna réfléchissent quelque part, comme le pressent Ali Khan, sa propre vie et sa propre recherche de soi. Ainsi, quelles que soient les différences d'époques et de milieux, le but assigné à ces multiples errances et déterritorialisations est le même. Autrement dit, entre Louis Bergagna qui s'est perdu dans l'inférieure végétation des forêts amazoniennes au début du siècle et Ali Khan, pris dans la tourmente d'une ville placée sous le signe de la perte et de la violence en cette fin de siècle, l'aspiration que le narrateur appelle ici, « la sincérité qui légitime le départ », est de même nature. Car, alors que le colon est parti à plusieurs

---

<sup>406</sup> Louis Bergagna a donc ressenti le besoin d'affirmer son appartenance à un groupe social. Sa démarche est en effet capitale, car tout groupe social jouit d'un certain nombre de valeurs qui justifie son existence au niveau anthropologique, imaginaire et sociologique permettant ainsi à ses membres de s'affirmer et de se distinguer d'autres personnes issues d'autres groupes.

milliers de kilomètres de Cyrtha pour se reconstruire en rencontrant les indiens dont il a subit « la redoutable fascination. L'étrangeté radicale » (p. 125), Ali Khan, lui, tout en restant à Cyrtha, cherche aussi à échapper à l'aliénation à laquelle le confrontent ses concitoyens dont il éprouve, comme l'indique le texte, « l'altérité radicale ». Dans les deux cas, la quête a pour but de guérir de la même pathologie, en l'occurrence la perte ontologique et la désintégration progressive du moi confronté à l'étrangeté du monde qui l'entoure.

La recherche de soi qui revient sous différentes formes constitue ainsi le dénominateur commun de tous les récits enchâssés, d'où cette impression du retour du même. Nous insistons ici sur le mot « impression », car quand bien même il y a dédoublement des personnages et des récits, le double n'est jamais duplication conforme. Autrement dit, cette répétition apparente du même comprend en soi une dimension différentielle. C'est ce que nous allons montrer dans ce qui suit, en analysant le dédoublement chez Salim Bachi.

### **2. 2. 2 Répétition différentielle et dynamique textuelle**

Ce qui est frappant en ce qui concerne Hamid Kaïm et son père est le dédoublement qui les caractérise. Ils portent en effet tous les deux, le même prénom. Même physiquement, Hamid Kaïm-fils semble être une duplication de son père : « tu lui ressembles (...) le même visage. Les mêmes yeux, le même menton. Tu es beau comme ton père, Hamid », lui confie Mahmoud, le père d'Ali Khan (p. 267).

Donner ainsi le même prénom au père et au fils marque la volonté de la narratrice de fusionner le récit de l'un et de l'autre. Il en va de même pour la façon d'insérer le récit du père dans celui du fils où l'on passe constamment de l'un à l'autre sans ménagement aucun pour le lecteur, si ce n'est le grand trait, seul signe typographique séparant les deux récits.

Outre la ressemblance physique, l'identité onomastique et la fusion des deux récits, les parcours de vie du fils et de son géniteur sont étrangement semblables comme le relève la narratrice :

Ces mêmes sources se rejoignaient dans le fils, creusant un lit profond, où les furies du géniteur rejoignaient celles de sa progéniture, comme dans ces antiques chroniques, ressassées jusqu'à la nausée et dont l'abandon dans l'amnésie n'apporte aucune consolation. (p. 176).

En effet, la vie du père et celle du fils se rejoignent et se font écho à tel point que leurs récits présentent un dédoublement fictionnel. Le père et le fils vont d'abord tomber dans l'interdit de l'inceste, un inceste accidentel cependant dans le cas du fils qui n'a appris que vers la fin sa probable filiation avec Samira.

Ensuite, le destin des deux personnages est agrémenté par la même dimension dramatique, voire tragique. Ainsi, Hamid est arrêté et torturé par la police secrète vers la fin des années soixante-dix après avoir été dénoncé par Samira. Et quelques années plus tard, il sera la cible d'un terroriste qui lui tirera dessus.

Quant au père, après le suicide de sa mère et de l'une de ses sœurs et l'assassinat de son autre sœur, il sera, à l'indépendance, enlevé et tué par les nouveaux maîtres qu'il a osé critiquer et défier.

Cette étonnante ressemblance gémellaire entre le récit du père et celui du fils donne l'impression que la vie de l'un et de l'autre se confondent à tel point que par moment le fils pense ne former qu'un avec son père : « – Vous portiez le même nom, ton père et toi ? [dit la narratrice] Il acquiesça. Par ce seul fait, il lui semblait que sa disparition ne les avait jamais séparés. En définitive, sa vie, son histoire, aurait pu être vécue par lui, son fils. » (p. 167).

Le dédoublement, renforcé donc par l'analogie des récits et des parcours de vie individuels, conduit Hamid Kaïm à vivre par procuration la vie de son père où il va jusqu'à ressentir le poids du malheur et du désespoir qui pèse sur ses tantes et sur son patriarche : « Hamid Kaïm vivait avec ses tantes et partageaient leurs tourments » (p. 171), « il ressentait la douleur de son père, qui, sans leur présence sur la plage, se serait peut-être laissé engloutir » (p. 176).

Aussi, c'est l'enfance heureuse du père que Hamid Kaïm va tenter de revivre, y compris l'ardeur et le désir incestueux envers les sœurs : « Kaïm ressentait à présent du désir pour ces deux jeunes filles qu'il ne connaîtrait jamais » (p. 163), il « se sentait si proche des deux enfants qu'il mimait avec eux leurs élans amoureux » (p. 176).

Mais avant de relever les desseins du dédoublement au niveau textuel, arrêtons-nous d'abord sur son rôle et son impact sur les personnages, ce qui donnera également un aperçu du degré d'interdépendance et de corrélation des récits.

Loin d'être fortuite donc, cette expérience de dédoublement qui a amené Hamid Kaïm à se projeter et à vivre par procuration la vie de son père, finit par susciter le trouble chez le héros :

Hamid Kaïm reposa le manuscrit. Il était troublé comme si sa vie, par la magie et la grâce du conte, se fût distendue, reflétée dans les souvenirs d'un père inconnu dont la parole, en se répercutant, puisqu'il lisait à voix haute, l'emplissait puis s'étendait dans l'espace jusqu'à envahir *La Kahéna* (...) (p. 163).

Ce trouble ou cette angoisse ressentis par Hamid Kaïm sont par conséquent tout à fait légitimes et fondés, puisque tout se passe comme si le récit du père dressait un miroir au fils dans lequel celui-ci peut voir défiler sa propre vie<sup>407</sup>.

La crainte du héros peut être alors assimilée à *l'inquiétante étrangeté*<sup>408</sup> qu'éprouve l'enfant devant son double spéculaire<sup>409</sup>, est que Lacan appelle *Le stade du miroir*<sup>410</sup>.

Jouant ainsi le même rôle que le miroir, le récit du père<sup>411</sup> renvoie au fils l'image de son double (le père) donc la sienne en quelque sorte, le père étant l'identité et l'altérité tout à la fois. Le héros peut donc enfin s'identifier au père, chose qu'il ne pouvait faire avant de trouver le journal paternel.

De plus, l'identification au père s'accompagne d'une recomposition du passé où Hamid Kaïm renoue « les fils de la tapisserie » (p. 275), retisse les liens avec ses origines

---

<sup>407</sup> Une grande importance est d'ailleurs accordée au miroir dans le texte car c'est dans la grande pièce aux miroirs que se déroulent les plus importants événements de La K, comme les ébats amoureux avec Samira, ou tout simplement la lecture des manuscrits du père et de Louis Bergagna : « Hamid Kaïm, entouré de miroirs, se regardait lire et reconstruire la vie de son père » (p. 160), « Il lisait les pages inscrites par son père, entouré par des miroirs, dans une maison au nom de guerrière » (p. 172).

<sup>408</sup> FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*, op. cit.

<sup>409</sup> En effet, « avant de devenir une image évidente et fidèle, le reflet dans le miroir est d'abord pour l'enfant troublante », écrit Julien Bonhomme qui explique également que « cet étonnement face au miroir se retrouve jusque dans l'étymologie du terme qui vient du latin *mirari* « admirer » mais aussi « regarder avec étonnement », « être surpris ». In « Réflexions multiples. Le miroir et ses usages rituels en Afrique centrale », *Images Re-vues*, n°4, 2007, document 9, consulté le 29 novembre 2015. URL : <http://imagesrevues.revues.org>

<sup>410</sup> LACAN, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54444473/f5.image.langfr> Consulté le 20 novembre 2015.

<sup>411</sup> « Le stade du miroir » peut en effet s'accomplir à travers autre chose qu'un miroir, Dolto écrit « il n'y a pas que le miroir plan, il y a surtout le miroir que l'autre est pour nous ». In DOLTO, Françoise & NASIO, Juan David. *L'enfant du miroir*, éd. Rivages/Psychanalyse, Paris, 1987, p. 59.

et avec sa protohistoire. C'est ainsi qu'« à mesure que le monde de son père se défaisait sous ses yeux, page après page, le sien gagnait en stabilité » (p. 183). Car rappelons la profonde angoisse dans laquelle a sombré Hamid Kaïm au départ de Samira, une angoisse schizophrénique qui a suscité hallucinations et délires terrifiants devant les miroirs : « dans les miroirs qu'il voyait frémir, où les silhouettes d'inconnus se découpaient, s'approchaient, le rejoignaient, des hommes et des femmes lui parlaient » (p. 147).

Cathartique donc, le journal du père va résorber au fur et à mesure l'aliénation de Hamid Kaïm :

(...) et les miroirs qui le contemplaient, devant lesquels lui et Samira avaient dansé, ne présentaient plus le même danger ; la folie s'éloignait, se diluait au fil des pages, lavée dans le même fleuve enchanté que contemplait son père, quelque part en Kabylie, quand ses sœurs, les bras emmêlés, fredonnaient en tordant le linge et le fascinaient comme elles fascinaient le fils du marabout. (...) Il enviait alors l'enfance du père, comme s'il eût, lui son fils, au travers des mots, subi avec violence le rapt du passé. (p. 163)

En revivant donc dans la peau du père le passé même de ce dernier, Hamid Kaïm-fils recompose son propre passé. C'est ainsi que le journal paternel va rééquilibrer le moi du héros en lui offrant une possibilité d'identification entraînant la re-construction de son passé ainsi que la re-naissance de son moi<sup>412</sup>. Et c'est exactement à ce niveau que réside tout l'intérêt du dédoublement qui a servi en fin de compte à remédier à la situation de crise existentielle, permettant à Hamid Kaïm de s'identifier librement à son père, à un « autre moi » plus complet et plus expérimenté. Dans ce sens, Pierre Jourde et Paolo Tortonese ont raison d'affirmer que : « le dédoublement ne se résume pas au destin fatal de l'hypertrophie du moi, au tête-à-tête stérile et sans issue, c'est un moment nécessaire – qui doit être dépassé – (...). Le double constitue le moment ontologique du « je ne suis pas ce que je suis » (...) »<sup>413</sup>.

Nous pouvons donc dire très brièvement avec les auteurs du *Visages du double* que le dédoublement chez notre auteur est loin d'être un procédé gratuit ou fantaisiste, il représente un moment crucial de remise en question, d'interrogation identitaire et de

---

<sup>412</sup> Ce qui constitue une preuve de plus que les récits enchâssés sont extrêmement interdépendants dans *La Kahéna*.

<sup>413</sup> JOURDE, Pierre & TORTONESE, Paolo. *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 116.

dépassement de crise qui aboutit à la récupération du moi désagrégé s'inscrivant ainsi dans une vision optimiste et vitaliste.

Revenons à présent à l'intérêt du dédoublement à un niveau de lecture plus élevé et à son rôle dans le dynamisme du texte.

Rappelons que le dédoublement chez Salim Bachi n'implique en aucun cas une duplication pure et simple. Reprenons donc le passage cité plus haut :

Hamid Kaïm reposa le manuscrit. Il était troublé *comme si* sa vie, par la magie et la grâce du conte, se fût distendue, reflétée dans les souvenirs d'un père inconnu dont la parole, en se répercutant, puisqu'il lisait à voix haute, l'emplissait puis s'étendait dans l'espace jusqu'à envahir *La Kahéna* (...) (p. 163) (nous soulignons).

Cet épisode rapporte en fait une impression de déjà-vu ou de déjà-vécu qui se confirme dans la valeur hypothétique du « comme si » qui n'implique en aucun cas l'équivalence des identités des deux personnages. Hamid Kaïm a par conséquent la sensation d'avoir déjà vécu ce que raconte son père et a le sentiment que les souvenirs de ce dernier lui sont familiers. Ainsi la vie du père est vécue comme une sorte d'hallucination. Car, par l'intermédiaire du journal paternel, le héros va vivre une vie qui n'est pas la sienne. Ce qui nous amène à dire donc que chaque personnage jouit d'une identité propre en dépit de tout dédoublement et de tout désir de confusion.

Cette hypothèse va se confirmer d'ailleurs vers la fin du récit quand la narratrice dit : « (...) Mais pour se libérer de cette nouvelle occupation [les massacres d'octobre 1988], Hamid Kaïm ne désirait pas suivre un chemin identique, sans doute parce qu'un fils doit savoir s'écarter de son père pour affirmer sa différence (...) » (p. 278).

Cette distance et cet écart affichés par rapport au père à la fin du texte montrent en effet que l'identité de Hamid Kaïm est singulière et à par entière, quand bien même elle ressemble à celle du père.

Aussi déduisons-nous qu'il y a certes une relation spéculaire entre l'identité du père et celle du fils, mais le reflet, loin d'être fidèle et identique, est changeant, variable et hypothétique. Et c'est là précisément que nous constatons toutes les limites de la définition de l'emboîtement par Dällenbach, surtout lorsqu'il s'agit d'un texte aussi mouvant que celui de notre auteur où la mise en abyme se donne à lire comme une perpétuelle variation

sur l'identité et où chaque récit se présente comme une image transformée d'un autre récit, de la même manière que chaque identité est une image transformée d'une autre identité.

Ajoutons à cela que s'il fallait nécessairement nommer le rapport spéculaire particulier qui caractérise le texte, le qualificatif, « rhizomatique », est à notre sens le plus approprié. Et le mot composé, « reflet-rhizome », convient tout aussi bien pour désigner le mouvement évolutif et changeant de l'identité (jamais identique à elle-même) qu'aux récits emboîtés lesquels ne sont, finalement, que des variations différentielles sur un même thème – en l'occurrence l'identité.

Dans ce sens, même si le dédoublement et la réflexion des récits sont avérés et confirmés, ils n'impliquent en aucun cas redondance de l'identique, du fait que le reflet, qui fonctionne comme un rhizome, est à chaque fois changeant, dépassant donc le figement de la simple réflexion du miroir et octroyant ainsi à l'écriture toute sa mobilité et ses fluctuations rythmiques (sa poéticité).

Par conséquent, s'il y a bien répétition, ce n'est point au sens de répétition du même, mais au sens deleuzien de répétition de la différence. Car quand bien même les récits enchâssés présenteraient des similitudes et que les parcours de vie des différents personnages se ressembleraient, la trame narrative avance toujours par « redoublement » et « répétition », mais toujours de manière à ce que chaque histoire soit particulière et singulière. Nous pouvons d'ailleurs multiplier les exemples afin d'étayer nos propos.

Le récit de Rachid, par exemple, dans le dernier volet de *La Kahéna*, « la Troisième nuit », ressemble étrangement à la malencontreuse histoire de Hamid Kaïm et d'Ali Khan qui ont connu, à l'instar de Rachid, les affres de la torture dans les sous-sols du commissariat central de Cyrtha. La similitude des expériences a d'ailleurs semblé frappante à Hamid Kaïm, à tel point qu'à un certain moment, dit la narratrice, « il n'écoutait plus Rachid », car « il connaissait cette histoire, elle ressemblait beaucoup à la sienne, à celle d'Ali Khan aussi » (p. 277).

Cependant, même si les récits de ces personnages se font écho et qu'ils laissent supposer un certain dédoublement, leurs identités ne peuvent être identiques. Ainsi, le rhizome identitaire de Rachid a fini par tourner à la mauvaise herbe en prêchant le crime et la haine et en se réfugiant dans une forme de fondamentalisme religieux qui ne lui permettait plus de démêler le bien du mal : « il [Rachid] avait tué au nom de Dieu, et il lui

semblait qu'il n'y avait pas de mal, au contraire, le mal se transfigurait pour épouser la justice, parce qu'il n'était plus question que de cela [pour Rachid]» (p. 280), dit la narratrice.

A l'inverse, Hamid Kaïm, en dépit de toutes les épreuves traversées, semble à la fin du récit plus serein et prêt enfin, après une douloureuse re-conquête de soi et une lente renaissance, à assumer sa nouvelle liberté : « Les yeux ouverts, il avait lu les dernières pages écrites par son père. Sans remords, sans honte non plus, il les avait arpentées en homme libre » (p. 283).

Dans le CDU qui présente également une mise en abyme à différents degrés, nous pouvons remarquer un certain dédoublement fictionnel où les récits de Hamid Kaïm et d'Ali Khan, enchâssés dans le récit-cadre pris en charge essentiellement par Hocine, présentent des similitudes avec l'histoire du narrateur principal (Hocine) et celle de Mourad, à tel point que tous les récits apparaissent comme des variantes du Même<sup>414</sup>. L'ambivalence autour du narrateur<sup>415</sup>, à la fin du texte, prouve à quel point les récits des uns et des autres se ressemblent, se confondent et se font écho. Les personnages qui entretiennent tous des carnets, apparaissent d'ailleurs comme emportés dans une même spirale infernale même s'ils appartiennent à des époques différentes. Mais chacun des personnages jouit d'une identité propre et d'un destin singulier, car c'est la violence historique qui se répète et se présente sous différentes formes, et non pas l'histoire en elle-même – un continuum irréversible – qui se réitère :

L'indépendance de l'Algérie proclamée, les prétendants, ils étaient légion, remplacèrent, après 1962 et jusqu'en 1965, les anciens maîtres du pays. Contrairement à ce qu'enseignaient les manuels scolaires, il n'y eut pas de révolution, ou alors ce fut celle du retour à la case départ. Les nouveaux arrivants allaient user des mêmes armes : exploitation et confiscation de nos droits. Ils avaient été à bonne école, il faut le dire. Hamid Kaïm l'avait compris, quand, dix ans auparavant, en 1979, avec Ali Khan, ils avaient été arrêtés puis torturés, comme l'avait été leurs pères par l'armée française. Les salauds d'aujourd'hui se reflétaient dans ceux d'hier, comme dans *La Kahéna* quand il s'observait dans les glaces

---

<sup>414</sup> Nous pouvons même voir une mise en abyme entre les deux romans La K et le CDU, tant on peut lire, l'un et l'autre, comme des variantes du Même ou comme une variation sur l'interrogation identitaire. Et le fait qu'il y ait les mêmes personnages dans les deux romans, ainsi qu'une histoire entamée dans le premier qui se poursuit dans le deuxième, renforce cette hypothèse.

<sup>415</sup> Rappelons en effet ce que dit Hocine à la fin du CDU : « Le chaos bousculait les lignes de mon journal. J'avais tout inventé. Menti, du premier au dernier mot. Du commencement à la fin des temps. On ne me chassait pas de chez moi. Je n'errais pas dans Cyrtha à l'agonie. Je n'y rencontrais pas un journaliste rendu fou d'amour. Ou alors Mourad, encore lui, m'inventait à mesure que les phrases succédaient aux phrases, page après page. A mon avis, il manquait de talent » (p. 255).

et ne comprenait pas ce qui le liait à ses échos, quand lui et Samira s’amusaient à étendre leur présence à l’infini, jouant la comédie, ou le drame, du même, du semblable, de la mort. Les massacres d’octobre 1988 étaient dans la lignée de cette violence obscure, réfléchie 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’Histoire. (pp. 277-278).

Cet extrait montre, dans un mouvement de va-et-vient entre le passé et le présent, à quel point la violence est vécue par les personnages comme une sorte de ritournelle, un « éternel retour » renforcé et conforté dans le passage par la métaphore du miroir mais aussi par l’ironie au tout début du passage, où l’appellation de « révolution nationale » est rejetée et tournée en dérision puisque, selon le narrateur, la révolution au sens propre du terme de retournement, de transformation et de modification n’a pas eu lieu. Car dans le cas de l’Algérie, les forces du chaos agissent toujours avec la même violence et la même hargne, sans pour autant produire une véritable mutation politique. Ainsi, la révolution, pour Hamid Kaïm, ne fut marquée que par le départ des anciens maîtres et la mise en place de nouveaux aussi cruels et tyranniques que les précédents, ne changeant en rien aux rapports de forces, d’où l’ironie : « ils avaient été à bonne école, il faut le dire ».

C’est donc cette fatalité du retour de la violence qui fait que chacun des protagonistes a l’impression, en apprenant le récit de vie de son homologue, de vivre ou de revivre la même histoire, les mêmes drames et les mêmes horreurs, d’où aussi cette dimension spéculaire qui caractérise les récits enchâssés.

En outre, ce type de dédoublement fictionnel met en avant l’ampleur des frustrations concernant l’origine et prouve à quel point l’identité est hypothétique et relative. Le héros ne comprendra d’ailleurs que vers la fin de *La Kahéna* que l’identité est une interrogation perpétuellement recommencée. Ainsi, loin d’apporter des réponses, le récit se présente comme un système de questionnements et d’interrogations autour de la problématique identitaire :

« Interroge ton sang », lui avait lancé Mahmoud. Il avait beau le questionner, il ne trouvait pas de réponse. La vérité, fuyante, se masquait à nouveau. L’exhortation de Mahmoud, il le savait, le hanterait sa vie durant. Mais le temps où l’on se crevait les yeux pour des histoires de parenté oubliée ou monstrueuse était révolu. Hamid Kaïm voulait garder les siens ouverts sur le monde qu’il déchiffrait avec peine, à chaque instant plus obscur et plus

lointain. Tant de mystères lui échappaient encore. Il ignorait qui il était, où il allait, mais ne désespérait plus de ne jamais le savoir. (...) (pp. 282-283).

Tout le passage peut se lire ainsi comme la métaphore de la fiction et de l'art qui posent des questions mais ne donnent pas de réponses, et où le lecteur ou l'admirateur de l'œuvre d'art est libre d'inventer ses propres réponses. Et cette métaphore correspond à la recherche des origines entreprise par Hamid Kaïm, laquelle aboutit donc à une sorte d'impasse puisqu'il ne saurait jamais qui des deux filles de Louis Bergagna est sa mère : « Ourida ou Hélène, Hamid Kaïm ignorerait jusqu'à sa mort son identité véritable » (p.282).

Le même phénomène peut être constaté dans *Nedjma* de Kateb Yacine quand Rachid, le porte-parole des ancêtres, dit de manière désabusée : « tout cela est une pure malédiction de Dieu ou du vieux brigand (Si Mokhtar)... Je ne puis remonter aux causes. Car je suis mêlé de trop de mort, trop de mort... »<sup>416</sup>. Cette incapacité de Rachid à expliquer de manière rationnelle son histoire tragique de même que celle de sa tribu et de son pays montre ainsi toutes les limites de la fiction quant à apporter une réponse à la question de l'origine. Le rôle de la littérature, comme nous l'avons signalé plus haut, est en effet de soulever des questionnements, sans pour autant avoir la prétention d'y apporter des réponses.

Dans le même sillage, les textes de Salim Bachi buttent constamment quand il s'agit de la question de l'identité algérienne et de l'origine en décrivant des va-et-vient permanents dans un mouvement oscillatoire exceptionnel, d'où les nombreuses mises en abyme qui tissent tout un réseau d'interrogations dans lequel l'identité est vécue sous différentes formes. C'est ce qui fait, à notre sens, tout le dynamisme du texte ainsi que la progression de celui-ci vers sa propre ouverture. Cette mouvance constante remet en question la permanence et la stabilité de l'identité et toute hypothèse selon laquelle l'identité serait identique à elle-même, *ad vitam aeternam*.

C'est pourquoi, Hamid tout comme Ali Khan d'ailleurs, ne parviennent pas à dépasser le « stade du miroir » et à percevoir la totalité de leurs corps devant les miroirs :

Ils (Hamid Kaïm et Ali Khan) pénétrèrent dans la salle circulaire, où les miroirs tendus comme des rideaux semblaient les toiser, reflétaient leurs crânes, puis, par-dessous, leurs

---

<sup>416</sup> KATEB, Yacine. *Nedjma*, op. cit., p. 184.

corps, dissociés. Hamid Kaïm ne parvenait pas à lier les membres qui le soutenaient à son visage, émacié, dont les yeux fous cherchaient à rencontrer la totalité de ce qu'il présumait être, c'est-à-dire un homme en vie. Il n'était que la copie pâle balancée par une glace comme une insulte, un mensonge, une ombre parmi les ombres. (p. 260)

L'impossibilité de retrouver une origine fixe empêche donc l'épanouissement des personnages et les bloque dans une sorte de morcellement de soi, comme le montrent la déstructuration de l'image corporelle et la dissociation de la tête et du corps devant les miroirs. Cette fragmentation de l'être qui se confirme en cette fin de récit prouve que l'identité est dynamique, ouverte, toujours à (re)construire.

Le caractère fuyant et insaisissable de l'identité est suggéré également dans la scène où Louis Bergagna, à la fin de sa vie, n'arrive pas à son tour à se reconnaître dans les glaces :

Des miroirs l'entouraient de toutes parts. Un homme aux cheveux blancs, de taille moyenne, les épaules légèrement voûtées et les hanches larges, le regardait dans la glace. Qui était-ce ? Louis Bergagna ne se reconnaissait plus. Il avait vieilli sans y prendre garde. C'était atroce. Il avait même perdu son embonpoint. Il esquissa un geste en direction de l'inconnu et l'inconnu fit de même : il leva le bras et le désigna de l'index. Il s'attendait à l'entendre lire son réquisitoire. Il n'en fut rien. Il le considérait en silence. Où qu'il se tournât, Louis Bergagna observait un homme qui l'épiait, là, dans ces miroirs. (p. 246).

Cette non-reconnaissance de l'image spéculaire, le jour-même de sa mort, prouve, à l'instar de la dissociation corporelle de Hamid Kaïm et d'Ali Khan, que l'identité n'est jamais une entité donnée une bonne fois pour toutes, tant elle change et évolue continuellement.

Aussi, toutes ces expériences spéculaires expliquent que l'origine n'est pas à chercher dans le passé. S'inscrivant donc dans le futur, elle est toujours à construire ou à reconstruire. C'est ce que laisse supposer en tout cas la recherche de Hamid Kaïm qui, « se plaisait à inventer à son père une généalogie mouvante » (p. 249), afin de combler les trous de l'histoire familiale. Le héros réinvente ainsi son passé pour survivre – suivre sa vie – et construire sa propre mémoire. Et c'est tout l'intérêt de l'art et de la littérature tel que le suggère d'ailleurs la narratrice qui dit, à la manière de Nietzsche<sup>417</sup> : « les hommes sont

---

<sup>417</sup> « Nous avons besoin, pour vivre, de l'art à chaque instant », écrit Nietzsche dans *Le livre du philosophe*, op. cit., p. 55 (aphorisme 51).

ainsi fait qu'ils préfèrent construire une fable sur leurs origines, et semer le trouble chez leurs proches » (p. 249).

Pour conclure, très brièvement, on dira que c'est ce caractère fluctuant et hypothétique de l'identité qui a probablement déterminé toute la structure du texte de Salim Bachi, une structure de mise en abyme très particulière où les récits enchâssés, interdépendants, se font écho de proche en proche et à distance, selon un système de répétition différentielle, constituant de la sorte toute la dynamique textuelle.

Pour rendre compte d'une autre spécificité de l'écriture de Bachi, nous tenterons, dans notre ultime chapitre, l'analyse stylistique et rhétorique de la quête de soi.

## CHAPITRE III : Rhétorique de la quête de soi

L'analyse que nous allons entamer à présent va porter sur la manière dont Salim Bachi, grâce à « l'alchimie du Verbe » (Rimbaud dans *Délires*), parvient à transformer, voire à transfigurer, à la fois l'eucalyptus (dans le CDU) et La Kahéna (dans La K) en symboles identitaires. Même si, à première vue, l'eucalyptus (un arbre) est très différent d'une figure historique ou mythique que peut représenter La Kahéna, ils incarnent tous les deux sous la plume de notre auteur, la racine, l'origine, l'identité. Aussi, le processus de transmutation qui aboutira en fin de compte à la formation de symboles identitaires est possible grâce à des procédés stylistiques qui entraînent des ambivalences et des syncrétismes, procédés que nous mettrons en évidence au cours de cette étude. Nous allons donc essayer de montrer, en premier lieu, comment l'eucalyptus se transforme en symbole identitaire grâce à l'oxymore ombre/lumière qui bouleverse jusqu'à son système d'arborescence. Notre analyse portera dans un deuxième temps sur la façon dont La Kahéna, toponyme et anthroponyme, figure historique, légendaire et mythique tout à la fois, se mue à son tour en symbole de revendication identitaire.

### 1. Ambivalence des symboles identitaires

Nous avons montré précédemment que certains personnages de Salim Bachi, et particulièrement Samira, étaient placés sous le signe de l'ambivalence. Nous avons remarqué par ailleurs que ce critère ne semble pas se limiter aux personnages. Loin s'en faut, il contamine l'écriture même et le style de l'auteur.

En effet, ce jeu d'ambivalence au niveau scripturaire mine de part en part le texte du *Chien d'Ulysse* et s'exprime dans la figure récurrente de l'oxymore. Nous allons donc voir dans ce qui suit dans quelle mesure ce procédé rhétorique contribue à la quête de soi.

Citons à titre d'exemple cette phrase se rapportant à Cyrtha : « (...) une ville capricieuse, réelle, fantasmée, jeune, antique, rebelle, servile, belle, ignoble à la fois, je me perdais... » (p. 158). Les figures de l'opposition qui concilie et réconcilie les contrastes (réelle vs fantasmée, jeune vs antique, rebelle vs servile, belle vs ignoble) vise ici à

exprimer la situation terrifiante et intenable à Cyrtha et par conséquent à dire l'indicible, à dire, en juxtaposant les contraires, ce que l'on ne peut formuler en langage. Remarquons que cette série d'oxymorons peut se lire aussi dans sa totalité comme la métaphore de la fiction puisqu'elle définit la réalité de la fiction. L'oxymore marque donc et structure les étapes d'un développement métaphorique : métaphore de la situation et métaphore de la fiction puisque l'écriture de Bachi se veut également autoréflexive.

Seulement, notons que c'est la figure qui oppose la lumière et l'ombre qui est la plus évidente et la plus récurrente dans *Le Chien d'Ulysse*. Imprégné de noir et de blanc, de clarté et d'obscurité, le récit, à travers un jeu jubilatoire des contrastes, se déroule comme un tableau artistique ou une peinture :

Exaltée par la **lumière** des stroboscopes, elle (Narimène) paraissait une forme sans contours. **Ses cheveux de jais s'illuminaient** par instant. Découpé, son visage sortait de **l'ombre** pour y replonger aussitôt. (p. 235)

Mais la surface des choses, à mesure de la remontée, s'éloigne. Le **soleil** dans le bleu outremer demeure hors de portée. Astre impossible à toucher, soif inextinguible. Nous mourrons, asphyxiés, et le **plongeur ne reverra jamais le soleil**. Des fuseaux de **lumière** découpaient la pièce et les visages. Une partie du corps de mes amis me demeurait étrangère. Celle qui restait dans **l'ombre**, sans doute. (p. 104)

Remarquons d'ores et déjà, comme le montre la deuxième partie de ce passage, que la lumière ou le soleil ont une valeur positive alors que l'ombre constitue un élément négatif. Paradoxalement, la première partie du même passage indique que l'ombre et la lumière ne représentent pas deux entités inconciliables puisque « le noir de jais » a la capacité de « s'illuminer ». L'oxymore a donc ce pouvoir de renverser l'antagonisme entre l'ombre et la lumière.

Il faut noter par ailleurs que le recours à l'oxymore (lumière vs ombre) est particulièrement sollicité lorsqu'il s'agit d'évoquer « l'eucalyptus », l'arbre qui hante tout au long du texte l'imaginaire de l'auteur, un arbre des régions méditerranéennes connu pour sa taille impressionnante, sa résistance et son acclimatation.

Doué d'une importante charge symbolique, l'arbre de manière générale représente la vie dans son ascension par sa verticalité<sup>418</sup>. L'arbre est aussi connu pour être le trait d'union entre les trois mondes souterrain, terrestre et céleste en rassemblant les quatre éléments naturels ; par ses racines, il touche le souterrain, la terre et l'eau, et par ses feuilles, il atteint les hauteurs, l'air et le feu (ou le soleil). Dans le même sens, Bachelard, attentif à la production de l'image poétique et notamment à celle qui touche à l'arbre, écrit dans *La terre et les rêveries du repos* :

L'arbre est partout à la fois. La vieille racine — dans l'imagination il n'y a pas de jeunes racines — va produire une fleur nouvelle. L'imagination est un arbre. Elle a les vertus intégrantes de l'arbre. Elle est racine et ramure. Elle vit entre terre et ciel. Elle vit dans la terre et dans le vent. L'arbre imaginé est insensiblement l'arbre cosmologique, l'arbre qui résume un univers, qui fait un univers<sup>419</sup>.

Outre cette qualité qui consiste à relier le haut et le bas, le ciel et la terre, l'arbre symbolise aussi, selon Bachelard, l'origine:

L'imagination saisissait alors toutes les forces de la vie végétale. Vivre comme un arbre ! Quel accroissement ! Quelle profondeur ! Quelle rectitude ! Quelle vérité ! Aussitôt, en nous, nous sentons les racines travailler, nous sentons que le passé n'est pas mort, que nous avons quelque chose à faire, aujourd'hui, dans notre vie obscure, dans notre vie souterraine, dans notre vie solitaire, dans notre vie aérienne<sup>420</sup>.

Dans le même sillage, l'arbre (imaginé) ou plus précisément, l'eucalyptus ici, symbolise dans le CDU la racine, l'origine, l'identité dans ce qu'elle a de plus complexe.

L'eucalyptus procure en effet de l'ombre et protège de la chaleur et de l'exubérance lumineuse, son rôle est protecteur : « nous étions allongés sous un eucalyptus, entre les racines, sur la terre noire. Les branches nous soustrayaient à l'ardeur solaire » (p. 119).

Mais au fil des pages, l'arbre devient le lieu de l'ambivalence par excellence. Il est vrai alors qu'il est une source de lumière mais cette lumière est tantôt positive tantôt négative.

---

<sup>418</sup> Voir PONT-HUMBERT, Catherine. *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, op. cit., pp. 63-66.

<sup>419</sup> BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*, Paris, librairie José Corti, 1982, p. 254.

<sup>420</sup> Ibidem.

Analysons donc quelques passages où le feu prend d'abord une connotation positive et d'autres où il a une connotation négative.

### 1.1 L'eucalyptus et le feu

A la page 44 du CDU, on peut lire : « Eucalyptus, arbres dont la lumière pleut des branches dans la chaleur et le soleil ». Lié ainsi à la chaleur et au soleil, la lumière que laisse traverser l'eucalyptus apparaît comme une sorte de feu vital, un feu qui réchauffe le cœur du narrateur. La métaphore « la lumière pleut des branches » où la lumière est apparentée à la pluie (à l'eau) conforte l'hypothèse de la positivité du feu dans cet exemple. Car la pluie (l'eau) est universellement symbole de la fertilité<sup>421</sup> tant elle permet la régénérescence du monde végétal.

C'est pourquoi, la lumière que filtrent les branches de l'eucalyptus, est parfois représentée comme étant la vie au sens propre du terme :

(...) son parc, jadis si beau, quand des étudiants s'y promenaient après les cours, **une jeune femme au bras, qu'ils entraînaient sous un eucalyptus** (...) Prudemment, Mourad se leva et se dirigea vers les fenêtres. La nature mêlée de lumière lui explosa à la figure. Il eut un mouvement de recul. Il se sentit ensuite happé par les branches de l'arbre qui se jouaient des rayons du soleil. Et le soleil lui-même s'en trouvait démultiplié. **Comme la vie**, sans doute. Oui comme les ramifications du destin<sup>422</sup>. Qu'entendait-il par là ? La dimension infinie des probables. Le sentiment qui le poussait à entendre le chant du monde. La terre sous les pieds d'un paysan. Simplicité et grandeur. (p. 110) (Nous soulignons).

Métaphore de l'amour et de la vie, la lumière véhicule encore une fois une valeur positive comme d'ailleurs dans cet autre passage où la lumière des eucalyptus est liée à l'atmosphère printanière :

Les **ja**rdins de l'univer**s**ité **re**splendi**ss**aient dans la lumière apaisée du **pr**intemps. De gigantes**q**ues eucalyptu**s** tendaient leu**r**s b**r**anches et peignaient **su**r le **ci**el des figu**r**es **oc**re **ve**rt, changeantes comme des flammes ; des chênes et des lenti**s**ques compa**r**aient

---

<sup>421</sup> La pluie est « considérée par ses vertus fécondantes comme sperme ou sang de la terre, elle peut aussi être rapprochée de la résine, de la sève, et finalement de toute sécrétion liquide » In PONT-HUMBERT, Catherine. *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, op. cit., p. 340.

<sup>422</sup> Remarquons que la phrase « oui comme les ramifications du destin » fait glisser le texte du réel au symbole et à la métaphore.

leurs **car**rures, **brui**ssaient d'une lente plainte envahie de parfums amb**r**és : fleur**s** aux pi**st**ils gor**g**és de chaleur, alour**d**is de pollens mor**d**orés où voletaient des papillons. (p. 171).

La lumière mêlée ainsi aux parfums, aux sons et aux couleurs du printemps se donne à lire comme un chant à la vie. La figure de l'amplification contribue en effet dans la description à la mise en place de ce tableau baroque qui exprime une nature exubérante de vie. Les allitérations en « r » (24 occurrences) et en « s » (10 occurrences), outre la musicalité qu'elles produisent dans l'énoncé, donnent une existence réelle aux sons et aux bruits, perceptible désormais pour le lecteur, reproduisant ainsi la gaieté et la sérénité du moment.

Mais, comme nous l'avons déjà signalé, l'eucalyptus peut aussi « virer » au feu négatif, générateur de danger et de conséquences néfastes, comme les gaz nocifs qu'il peut propager : « les feuilles des eucalyptus brûlaient en une exhalaison terrible, poignante, dont l'alcool délétère éteignait les naseaux de la bête qui baissait la tête (...) » (p. 90). Encore plus dangereux que les émanations nuisibles, le feu peut ravager et calciner entièrement l'eucalyptus, donnant à voir une scène apocalyptique :

Coups et insultes **p**leuvaient. Les **t**errasses s'effondraient. **Le feu** jaillissait de la bouche noire. Il se **prop**ageait dans la nuit, en gerbes. En gerbes de sang. **Le feu** dévorait les étoiles. **Le feu** engloutissait les **p**etits **t**rous lumineux et sans vie. Les vitres **exp**losaient. Leurs éclats se dis**pers**aient aux quatre **p**oints cardinaux. Les **p**onts **p**longeaient dans l'abîme. Les arbres s'enflammaient. Feuilles lancéolées, les eucaly**pt**us se consumaient en gemmes rougies. (p. 131).

L'anaphore « Le feu », outre la poéticité qu'elle produit, renseigne sur la force du feu et sur son intensité. Remarquons l'article défini qui « personnalise » cette force très dangereuse. Il en va de même de la répétition du mot « gerbes » qui, chargé du complément de nom « de sang », donne un aperçu de la propagation impétueuse du feu et du désastre engendré. Les allitérations en « t » (9 occurrences) et en « p » (10 occurrences), reproduisent le crépitement du feu tout en mettant en évidence la cruauté et la violence de la scène, « t » et « p » étant des sons durs et explosifs. Ajoutant à cela que les deux phonèmes, dispersés dans le corps du texte, se retrouvent fortement jumelés dans le mot-thème « eucaly**pt**us » final.

Il s'agit ainsi d'un feu dévastateur qui conduit à une vision apocalyptique, renforcée dans l'énoncé par des métaphores (« le feu dévorait les étoiles » et « le feu engloutissait les petits trous lumineux et sans vie ») qui rendent compte de la puissance destructrice de ce feu capable d'atteindre et d'engouffrer même les étoiles, anéantissant toute forme de vie. La scène des eucalyptus qui brûlent et qui périssent à la fin du passage met donc fin à tout espoir de régénérescence.

Outre cette vision catastrophique de fin du monde, l'eucalyptus peut donner à voir aussi l'image d'un arbre qui brûle sans fin et qui se consume perpétuellement sous l'effet d'un feu ravageur :

Les eucalyptus **brûlaient**, de tout temps **brûlaient** sous le regard des dieux, devant ses yeux chassieux de grand ordonnateur de la **mort** qui cherchait à échapper au cauchemar de sa jeunesse, de ses dix-huit ans, mais le songe ne se laissait pas circonvenir, et le poursuivait, l'enveloppait dans une gangue de légendes : les corsaires roulaient sur les eaux, les tanneurs séchaient des purulences sous le soleil, les bandits d'honneur vengeaient la veuve, l'orphelin, le gamin rêveur, dont le stigmate adulte ne marquait pas encore la chair blanche et tendre. Les arbres continuaient à **brûler**. (p. 193)

C'est le colonel Mout (« Mout » signifie en arabe « la mort »), appelé aussi l'archange de la mort, qui plonge dans les affres de ce songe après avoir permis à Seyf – l'agent de police – de tuer les assassins de son collègue Mahmoud. L'accumulation périprastique dans ce long énoncé montre à quel point, emporté par l'engrenage de la violence meurtrière, le colonel Mout ne peut se soustraire à cet état bestial qui le pousse, encore une fois, à être l'un des régisseurs d'un acte sanguinaire, et ce, malgré le remords qui le tourmente depuis l'attentat qu'il a lui-même commis pendant la révolution à l'âge de dix-huit ans. Cette situation absurde où Seyf et son supérieur sont pris par un devenir-animal ou par ce que le narrateur appelle, « la fascination du mal », déclenche une sorte de chant funèbre où l'image « des arbres qui brûlent » revient comme une anaphore qui rythme toute la séquence (ou le plateau V. 13). Nous avons en effet enregistré quatre anaphores (avec quelques variations) à différents endroits, dont deux se trouvent déjà dans le passage cité ci-dessus :

1. Et les grands **eucalyptus** du Jardin **brûlaient** dans le ciel d'été, doigts enflammés, feuilles dans la douleur et le vent (p. 191)

2. (...) De nouveau **les arbres s'enflammaient**, tordus sous le vent (p. 192)
3. (...) **Les eucalyptus brûlaient**, de tout temps **brûlaient** sous le regard des dieux (p. 193)
4. (...) **Les arbres continuaient à brûler** (p.193)

L'anaphore « les eucalyptus qui brûlent » ponctue et rythme tous les événements tragiques dans lesquels le colonel Mout est impliqué, des événements qui semblent appartenir à l'Histoire de l'Algérie et qui rappellent des périodes dramatiques comme la révolution nationale et la tragédie des années 90. L'image des arbres ravagés par un feu destructeur apparaît donc à des moments critiques où la société algérienne, complètement anéantie, connaît une grave déperdition.

Les eucalyptus prennent d'ailleurs l'apparition d'arbres morts quand il s'agit de rapporter les assassinats et les règlements de compte qui ont eu lieu au commissariat central de Cyrtha, notamment le meurtre d'un terroriste par Seyf qui n'en éprouve aucun remords, et l'exécution de Souissi par Mahmoud lequel a fait croire à son suicide : « (...) debout sous un eucalyptus. (...) le vent de terre faisait tournoyer les **arbres morts** » (p. 197). Le génocide fratricide et la folie meurtrière étant à leur comble, les arbres morts symbolisent à notre sens le désespoir et l'aliénation de l'identité algérienne.

Pour conclure très brièvement cette question qui porte sur le feu et sa relation avec l'arbre, on peut dire que celui-ci ou plus précisément l'eucalyptus, est le symbole de l'identité algérienne dans le CDU. Seulement, le feu, « symbole des dialectiques, des contradictions, des ambiguïtés »<sup>423</sup>, selon Schaettel et s'inscrivant aussi d'après Bachelard « parmi les facteurs d'images, le plus dialectisé »<sup>424</sup>, donne à cette identité, dynamique en effet dans son essence, une dimension fluctuante et changeante, voire ambiguë. Autrement dit, l'ambivalence du feu qui peut être à la fois un élément positif représentant le principe de vie (et de régénérescence) et un élément négatif principe de mort, est à l'image de l'ambivalence de l'identité algérienne elle-même. Ambivalence qui s'intensifie davantage

---

<sup>423</sup> SCHAETTEL, Marcel. « Gaston Bachelard et la lecture de l'œuvre d'art », thèse présentée à l'université de Dijon, mars 1972, p. 55 cité par CHAABANE, Fadila. « Réseaux isotopiques et poétique des éléments dans *Omnéros, Feu, Beau Feu* et *O Vive* de Mohamed Dib », thèse de Doctorat es-sciences, mars 2011, p. 202.

<sup>424</sup> GASTON, Bachelard. *Psychanalyse du feu*, Paris, éd. José Corti, 1992 (1949), p. 123.

grâce au procédé rhétorique de l'oxymore qui met en relation, de manière récurrente, l'ombre et la lumière.

## 1.2 Lumière/ombre

Pour mettre en évidence l'ambivalence incarnée par l'opposition ombre/lumière, nous proposons d'analyser, dans un premier temps, le passage suivant :

Mourad, Rachid et moi-même descendîmes dans la lumière filtrée par les eucalyptus dressés devant nous comme une barrière de corail. Les longues feuilles, ces flammes vertes, nous brûlaient les yeux dans la confusion du soleil ardent et de l'ombre fragile, dessinant sur le visage de mes amis, et le mien sans doute, un tamis tout d'obliques qui s'étendait sur nos corps, sur les vêtements amples et colorés de Mourad, sur la veste en toile de Chine et le jean de Rachid Hchicha, sur mon pantalon en toile beige et mes chaussures de cuir teint en bleu. Les griffures de lumière nous transformaient en zèbres. (p. 65) (Nous soulignons).

Dans cette longue phrase, l'oxymore (soleil vs ombre) est renforcé par des adjectifs antonymes qui forment à leur tour un oxymore (ardent vs fragile). L'image est certes surprenante mais en lisant l'ensemble de la phrase, on a l'impression que le paradoxe que l'oxymore est censé exprimer est annulé, ou du moins très amoindri. Car il est clair que le jour où il y a un « soleil ardent », l'ombre ne peut être que fragile.

En outre, il est vrai que c'est l'idée du feu qui prime depuis le début du passage :

1. « la lumière filtrée ».
2. « la barrière de corail » qui suggère la couleur rouge et qui est aussi la couleur du feu.
3. la métaphore apposition qui assimile les longues feuilles de l'eucalyptus aux « flammes vertes » ayant la capacité de s'enflammer et de brûler bien qu'elles soient vertes (vs sèches).
4. l'allitération en « f » : « Les longues feuilles, ces flammes vertes, nous brûlaient les yeux dans la confusion du soleil ardent et de l'ombre fragile » qui suggère l'idée du feu en rappelant la première lettre (phonème) du même mot.

5. Ce « f » dispersé dans l'allitération, se condense en une sorte d'anagramme symbolique dans le lexème « **feuilles** » et dans l'oxymore « **flammes (feuilles) vertes** ».

Seulement, cette idée de départ de « feu qui brûle » se referme sur l'idée d'une ombre apaisante puisque le feu se transforme finalement en « un tamis tout d'obliques » qui se propage sur les vêtements colorés des personnages. La lumière ne s'oppose donc pas de manière catégorique et définitive à l'ombre comme le laisse suggérer l'oxymore mis en évidence au début de notre démonstration. Les deux éléments sont plutôt conciliés, réconciliés, comme le montre l'image du « zèbre » qui n'insinue pas une confrontation violente des couleurs et des contrastes, mais un tout élégant et harmonieux qui conjoint deux couleurs que tout semble opposer. La réunion saisissante des contraires dans cette figure de l'oxymore aboutit finalement à une sorte d'accord, d'affinité des différents. On pourrait d'ailleurs multiplier les exemples qui confortent cette interprétation :

**Les ombres** sur le sol – elles figuraient les feuilles des eucalyptus – représentaient pour moi autant de corps entrelacés, luttant avec **le feu** qui les consumait. Une géhenne charnelle. Ne forniquez pas, psalmodiaient nos frères. Ne les couvrez pas de vos corps prompts à la lascivité. Amen. Je proscrireai l'interdiction jetée sur elles. Je réjouirai leurs femelles enrégimentées. **Voilées, dénudées**, toutes confondues par mes sens, ensevelies sous le volcan de ma virilité. J'étreindrai l'univers et ses constantes expansions. La lumière roulait sur l'herbe jaunie, se brisait en cristaux et pierreries. (p. 216) (Nous soulignons).

Dans ce passage, les feuilles de l'eucalyptus figurent, d'une part, des ombres qui luttent avec le feu et, d'autre part, des corps enchevêtrés. L'oxymore (ombre vs feu) fait ressortir ici la tension et le tiraillement entre le désir charnel et la volonté de contenir cette exubérance naturelle. La conciliation de ces deux éléments oxymoriques traduit donc l'état d'âme du héros déchiré entre l'expression de son désir sexuel et la volonté de se plier aux convenances d'une société de plus en plus extrémiste. Mais il semble que Hocine, face à cette situation compliquée, a déjà opté pour la liberté et l'amour des femmes tournant en dérision le discours officiel des exégètes comme le montre notamment l'usage du mot « Amen ». En effet, alors que le héros semble acquiescer à travers ce « Amen » toutes les interdictions prescrites par ceux qu'il appelle « nos frères », il crée une chute, un effet d'étonnement et de surprise en dérogeant à toutes ces lois inhibitrices.

L'oxymore qui concerne les femmes (voilées vs dénudées) et qui exprime une sorte de désir démesuré, renforce l'ironie entamée précédemment et inspire même l'humour. Il

est donc évident que l'oxymore initial (ombre vs lumière) a motivé l'ironie qui a suivi car, comme l'écrit I. Abdoun à propos de l'oxymore d'Albert Camus, « l'oxymore est en effet d'un usage complexe et multiple (...), il peut être le fondement de l'ironie, de l'humour ou d'une pensée contrastée, mouvante, (...) »<sup>425</sup>.

Quoi qu'il en soit, l'oxymore ou la confrontation de la lumière et de l'ombre, toujours en relation avec l'eucalyptus, aboutit quelques lignes plus loin, à une vision vitaliste où le lecteur assiste à un spectacle euphorique où s'entremêlent, se « répondent » dirait Baudelaire, les odeurs, les parfums, les sons et les couleurs dans une sorte de chant à la vie :

Hamid Kaïm **S'**étendit **Sur** le gazon **Sec**, un pi**SS**enlit entre les lèvres. Il **Siffl**otait. Mourad, étonné, me regarda en hau**SS**ant les épaules. Il convenait de ne rien dire. Hamid Kaïm pen**Sait** **Sans** doute à **Ce** qu'il venait de nous raconter. Le bleu du **Ciel** tranchait avec le vert et le rouille des eucalypt**US**. Le vent, imper**Ce**ptible, dépla**Ça** les écailles sur l'arbre. Hamid Kaïm **Souffla** **Sur** la fleur blanche. Les flocons **S'**élevèrent en un tourbillon enchanté, portés par le vent **Sur** la crête du jour, haut dans l'azur. Dans le mélange des couleurs, le brui**SS**ement **ombragé** **Sur** la terre et les chatoyan**Ces** de la **lumière**, je commen**Çai** à di**St**inguer les poss**Si**bilités infinies que re**Celait** une vie. (p. 217) (Nous soulignons).

Outre cette ambiance estivale et enchanteresse, l'allitération en « s » (19 occurrences) qui participe à la musicalité et à la poéticité de l'énoncé, suggère la sérénité, le repos apaisé, le sentiment d'exaltation de la vie ressentis par le narrateur.

Signalons par ailleurs que dans ce passage, l'oxymore fonctionne comme si l'ombre n'était pas le contraire antagonique de la lumière puisque l'union des deux éléments contribue particulièrement à installer une atmosphère protectrice (« ombragé ») et joyeuse, débordant de vie.

Bien plus, cet oxymore recèle parfois, sous la plume de Salim Bachi, des significations inattendues où la mort ne veut pas dire forcément la fin de la vie mais son début, ou mieux sa régénérescence, comme s'il fallait donc nécessairement une mort pour qu'il y ait une (re)naissance. C'est ce que laissent croire en tout cas les propos du

---

<sup>425</sup> ABDOUN, Mohamed Ismail, « Du "Détournement des Dieux" à la Pensée de Midi dans "Noces" » In *Albert Camus et les lettres algériennes : l'espace de l'inter discours*. Actes du colloque international de l'université d'Alger 2. Juin 2007. (pp. 471-479).

narrateur : « C'était l'automne. Les arbres devaient **mourir** afin de mieux **renaître**. La circulation de la sève avait des ferveurs orageuses » (p. 214).

La vie et la mort se confondent également dans cet autre passage où le narrateur recourt à une autre figure de style voisine de l'oxymore, l'antithèse :

Deux heures du matin. Dehors, Cyrtha s'ouvrait comme une **fleur**. Sous le ciel, **encre** et **tisons**, s'épanouissaient les jardins, les parcs où embaumaient la **glycine**, pétales **bleus**, et l'absinthe **grise**. **Chant du cygne** d'une nature exténuée, ivre d'elle-même, la **mélancolie** libérée par la terre, épice concassé, se répandait comme une nuée de sauterelles, **un nuage**, un flot continu, **sanguin**, sur les routes, sur les chemins, entre les parois rocheuses, sur le filet d'eau serpentin qui coule sous les ponts de Cyrtha. L'été se délivrait par ses odeurs. (pp. 201-202)

Toute la première partie de cet extrait qui évoque la vie à travers la floraison, les parfums et les couleurs s'oppose à la deuxième partie qui évoque la mort et la tristesse sachant que « le chant du cygne »<sup>426</sup> renvoie ici à l'extinction de la nature et à la fin de la vie. Ce qui peut sembler surprenant pour le lecteur c'est le fait d'associer la vie et la mort dans la description d'une seule situation, celle de Cyrtha en été. La vie et la mort, malgré tout ce qui les oppose, se "marient" donc dans une seule description polychrome, se renvoyant l'une à l'autre comme dans un rapport spéculaire représentant ainsi le cycle alternatif de la vie, la naissance et la mort.

Il est évident alors que l'objectif de Salim Bachi à travers l'utilisation de l'oxymore est de concilier les éléments antithétiques. Son écriture rend en effet compatible les différences. Car le procédé n'est pas utilisé de manière à mettre en évidence les disparités et les hétérogénéités dans leur antagonisme mais à les conjuguer en un système de « disjonction conjonctive »<sup>427</sup>, comme aurait dit Gilles Deleuze. Cette complémentarité solidaire des différences transforme l'antagonisme apparemment conflictuel en un tout équilibré.

Ainsi, dans la quête de soi, on peut dire que le narrateur ne tranche jamais de manière catégorique ; la vie côtoie la mort, le clair frôle l'obscur, la lumière se fond dans

---

<sup>426</sup> C'est une expression qui désigne « la plus belle et dernière chose réalisée par quelqu'un avant de mourir. En art, il s'agit donc de la dernière œuvre remarquable d'un poète ou d'un artiste ». Définition de wikipedia disponible sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/Chant\\_du\\_cygne](https://fr.wikipedia.org/wiki/Chant_du_cygne) Consulté le 02/11/2016.

<sup>427</sup> Sur le sens de ce concept voir « disparaît » in Sasso, Robert & VILLANI, Arnaud. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, op. cit., pp. 124-126.

les ténèbres, et il semble même que l'ombre soit extraite de la lumière et que celle-ci soit prélevée à son tour de celle-là, comme le montrent les deux passages suivants :

(...) il fallut encore attendre des nuits entières pour que le chaos se reformât et donnât naissance à la **lumière** extraite de la **ténèbre**. (p. 228).

(...) Ainsi, nous ne risquons pas de nous éveiller à tout moment, au sortir de rêves agités, inclus dans le cauchemar, privés de lumière, prisonniers de nos représentations, **ombres** pareilles aux branches des arbres sur le sol, lointains reflets d'une vérité épanouie dans le **feu**. (p. 123) (Nous soulignons).

On ne saurait donc jamais laquelle de l'ombre ou de la lumière est extraite l'une de l'autre dans l'imaginaire de l'énonciateur, comme on ne saurait jamais de quoi est fait son enfer. Ce dernier est en fait tantôt conçu de lumière et de feu, tantôt d'obscurité, comme le laisse suggérer la boîte de nuit, « Chems El Hamra », qui représente l'enfer à un certain moment. Littéralement « Chems El Hamra » veut dire en français « soleil rouge », « soleil brûlant » ou « feu rouge » équivalent en arabe de « Ennar el hamra », « le feu rouge ou incandescent », métaphore de la géhenne biblique et coranique. On dirait alors que l'endroit, « cet enfer », comme le désigne le commandant Smard (p. 234), porte bien son nom. Mais au moment où Hocine croyait mourir sous les menaces de ses assaillants à la boîte de nuit, il dit : « (...) J'allais mourir, à ce moment, dans **l'obscurité** et le tumulte, prisonnier des **enfes** » (p. 237). Obscur et incandescent, l'enfer de Bachi est donc un et multiple à la fois.

Cette oscillation oxymorique entre l'ombre et la lumière, l'obscurité et l'incandescence entretient une ambivalence de même nature que celle mise en évidence plus haut concernant le feu positif et le feu négatif. Loin d'être un simple hasard, la récurrence de cet oxymore est « le foyer d'une ambivalence créatrice, productive de sens » à l'instar de l'oxymore camusien<sup>428</sup>.

L'ambivalence qu'entraîne l'oxymore représente, à notre sens, le tumulte intérieur qui tourmente Salim Bachi quand il construit son univers au fil des pages et des mots. Ce tiraillement intérieur ou plutôt cette angoisse existentielle – car n'oublions pas la violence du contexte historique contemporain à l'écriture du roman – transparait alors à l'écrit sous la forme de l'oxymore jouant sur les contrastes en particulier, l'ombre et la lumière, allant

---

<sup>428</sup> Comme dans *Noces* de Camus entre autre. Cf l'article ABDOUN, Mohammed Ismail, « Du "Détournement des Dieux" à la Pensée de Midi dans "Noces" », op. cit.

jusqu'à en faire le fondement, l'essence même de l'acte d'écrire d'Ali Khan, *alter ego* du narrateur qui rapporte : « Il [Ali Khan] laisse tomber ses pages couvertes de signes, incompréhensibles et torturés, les mots glissent dans le **clair** et le **sombre** » (p. 61). Le clair et l'obscur, entité unitaire (et), comme matrice des mots, de l'écriture.

Nous pensons alors que l'oxymore n'assume pas seulement une fonction stylistique chez Salim Bachi. Il constitue un mode de pensée à par entière dans la mesure où il est « la figure centrale d'une rhétorique de l'ineffable »<sup>429</sup>. Cette figure, dont le sens est désigné par le non-sens de la réunion de deux réalités paradoxales, est en effet le trope incontournable du langage de la mystique. Loin d'étiqueter l'écriture de notre auteur de mystique, il semble que ce qu'elle a de commun avec cette dernière c'est une certaine incapacité à rendre par l'écrit une réalité complexe ou inarticulable dans le langage. Et l'oxymore, par la confrontation de deux termes antithétiques, a justement cette vertu de renvoyer à un troisième terme absent ou manquant. Michel De Certeau affirme à propos de l'oxymore dans *La fable mystique*, que « la combinaison des deux termes se substitue à l'existence d'un troisième et le pose comme absent. Elle crée un trou dans le langage. Elle y taille la place d'un indicible. C'est du langage qui vise du non-langage »<sup>430</sup>.

Dans le même sens, il nous semble qu'il ne s'agit pas pour Salim Bachi, à travers cette réciprocité des contraires, d'un simple jeu formel ou d'un matériau esthétique mais d'une véritable quête de l'identité, une identité qu'il n'arrive pas à cerner et à définir à cause de sa complexité et l'inscrivant ainsi dans une sorte d'indicible.

Comment dire en effet l'identité d'un pays dont l'Histoire est multi millénaire et dont le peuple, formé de multiple tribus et ethnies, n'a jamais connu une véritable union, si ce n'est pour lutter contre un ennemi commun dont il hérite tout de même de plusieurs influences culturelles ? Comment dire encore cette identité que le contexte historique enferme dans une sorte d'homogénéité claustrale par la référence exclusive au passé arabo-islamique ? Dans cette quête de soi, la tâche est fort difficile pour l'auteur (les différents narrateurs) qui recourt à la figure de l'oxymore toujours lié, tout au long du texte, à l'eucalyptus censé représenter la racine, l'origine et l'identité. Mais cette figure ne se contente pas de souligner les différences, elle les fusionne, comme nous l'avons montré, en établissant une relation d'échange entre des valeurs apparemment incompatibles ou

---

<sup>429</sup> LABARTHE, Patrick. *Baudelaire et La Tradition de l'Allégorie*, Librairie Droz S. A., Genève, 1999. Disponible sur : <https://books.google.dz> Consulté le 17/10/2016.

<sup>430</sup> DE CERTEAU, Michel. *La Fable mystique, I. XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 199.

opposées et où ces éléments deviennent ainsi une sorte d'ambivalence productive à l'image de l'ambivalence même de l'identité algérienne.

Cette technique d'écriture motive ainsi, à notre sens, le désir de dominer les dissemblances et les discordances d'une conception idéologique rigide et rigoriste de la recherche identitaire. Il est vrai que l'identité est symbolisée dans le CDU par l'eucalyptus, donc par un arbre et tout ce que cela suppose d'ordre, de verticalité et de fixité<sup>431</sup>. Mais grâce à l'ambivalence mouvante, dynamique, exprimée à travers l'oxymore, cet arbre devient à son tour ambivalent, bouleversant jusqu'à son système même d'arborescence. Car le mariage d'éléments antagonistes va d'une part à l'encontre de tout totalitarisme de la pensée unique et abolit d'autre part, la rigidité de la logique binaire et du système centralisé et centraliste. L'oxymore promeut ainsi un système de pensée qui conjoint les contraires, un système a-centré, souple comme le mouvement et les ramifications à la fois latérales et circulaires du rhizome.

Par l'alchimie du verbe, l'eucalyptus se transforme donc en une sorte de rhizome, mettant ainsi un terme à tout fantasme dangereux de l'origine unique. Par ce procédé, Salim Bachi aspire à dépasser et à dominer la conception homogène de l'identité afin d'atteindre un idéal qui serait fait d'éléments hétérogènes mais qui formerait un tout plus harmonieux. L'eucalyptus figurerait alors l'oxymore d'une identité complexe, dynamique, vivante, innovante, toujours perfectible.

Il est important de remarquer également que le procédé de l'oxymore qui donne à voir de nombreuses ambivalences est une preuve que l'auteur fait face à une impasse quand il s'agit de cerner ou de définir avec précision et sans préjugé l'identité algérienne. Et c'est aussi, selon nous, en dernière analyse, le signe que l'écriture peut aller à l'encontre du préconçu de l'auteur – ici croire fixer l'identité dans le symbole de l'arbre – et l'outre passer. L'acte scripturaire déborde toujours le scripteur, comme l'avait si bien compris Mallarmé.

---

<sup>431</sup> Rappelons à ce propos que le système arborescent s'oppose à la conception rhizomatique et que c'est essentiellement ce qui oppose la philosophie deleuzienne à la philosophie classique qui repose sur un Ordre du langage quasi sacré-dominant.

## 2. La Kahéna : une quête identitaire problématique

### 2.1 Du toponyme à l'anthroponyme (et inversement)

Ayant marqué son époque et traversé les siècles, La Kahéna subsiste dans la mémoire collective comme celle qui se dressa contre la conquête arabe, devenant ainsi le symbole de résistance contre tout type d'oppression. Puissante figure historique à laquelle se rattache donc une forte symbolique, La Kahéna continue de hanter l'imaginaire d'auteurs tout aussi algériens, maghrébins que français. Chaque écrivain a sa manière de faire revivre la reine berbère sur la scène littéraire. On rencontrera alors une Kahéna narrateur et personnage<sup>432</sup>, une Kahéna à caractère légendaire ou mythique. Salim Bachi, lui, nous en offre une version originale où elle incarne l'âme d'une maison coloniale<sup>433</sup>. Loin d'être donc un personnage doué d'une conscience et d'un pouvoir de parole, La Kahéna de notre auteur est seulement « objet de désir et de discours », un peu comme *Nedjma* de Kateb Yacine<sup>434</sup>. Elle fait l'objet d'une impressionnante ambivalence tant elle passe tout au long du texte du statut de toponyme à celui d'anthroponyme et vice versa. Nous allons analyser dans ce qui suit le glissement de l'un à l'un autre à la lumière des procédés stylistiques qui gouvernent ce processus de transformation.

Chez Salim Bachi, La Kahéna désigne, comme nous l'avons déjà souligné, le nom de la majestueuse villa coloniale bâtie par Louis Bergagna sur la terre des Beni Djer. Débarqué en Algérie en 1900, le colon entreprend en effet la conquête d'un pays colonisé depuis plus d'un demi-siècle déjà. Mais c'est après son aventure aux Tropiques que Louis Bergagna revient à Cyrtha, en compagnie de deux bagnards, pour construire sa maison dont le nom « lui fut suggéré par un ouvrier, un Arabo-Berbère sans culture, ensauvagé comme ils l'étaient tous » (p. 34). Remarquons le jugement de valeur que contiennent les propos du narrateur ici et qui porte les stigmates ainsi que la marque de la voix du colon. Un jugement qui exprime tout le mépris qu'éprouve la société française de manière

---

<sup>432</sup> Comme dans KATEB, Yacine. « La Guerre de deux mille ans ». In *L'Œuvre en fragments*, textes réunis par Jacqueline Arnaud, éd. Sindbad, 1986, et dans HALIMI, Gisèle. *La Kahina*, Paris, Plon, 2006 [réédition Barzakh, Alger, 2007].

<sup>433</sup> Comme nous l'avons montré dans notre article : IDIR, Faiza. « La Kahéna, creuset de la quête de soi dans *La Kahéna* de Salim Bachi » In *Lettres et langues*, revue spécialisée dans les études littéraires et linguistiques, publiée par la Faculté des Langues Etrangères, Numéro 13, Université d'Alger 2, décembre 2016, pp. 193-215.

<sup>434</sup> Expression que nous reprenons à I. Abdoun qui relève en effet la totale absence de dialogue entre *Nedjma* et les autres personnages et fait remarquer que « si *Nedjma* ne parle pas, elle est source de langage : confessions, confidences, monologues, délires... des personnages. » In ABDOUN Ismaïl. *Lecture(s) de Kateb Yacine*, op. cit., p. 33.

générale et Louis Bergagna en particulier envers les « indigènes ». Or en dépit de ce dédain, le colonisateur choisit le nom de la villa « destinée à symboliser son règne et sa puissance » (p. 50), en référence à la figure historique la plus célèbre de l'identité berbère, celle de La Kahéna : « La grande maison qui surplombait la ville appartenait à ce personnage et se nommait La Kahéna, comme la princesse qui fédéra les tribus aurésiennes », dit le narrateur (p. 191).

La Kahéna désigne donc dans le récit un toponyme<sup>435</sup>, c'est-à-dire « un nom propre désignant un lieu »<sup>436</sup>. Mais ce toponyme qui porte le nom d'une personne ayant déjà existé, en l'occurrence la reine berbère, peut renvoyer tantôt à la maison elle-même, tantôt à la personne dont elle porte le nom, c'est-à-dire l'anthroponyme<sup>437</sup>. Aussi, cette contiguïté entre le toponyme et l'anthroponyme dénote une certaine ambiguïté sur la nature de La Kahéna qui peut désigner à la fois l'espace de la maison et le personnage historique.

Nous allons donc commencer par relever les occurrences de La Kahéna en fonction de ce que ce nom désigne à chaque fois dans le texte, afin de rendre compte à quel point le toponyme et l'anthroponyme sont inséparables et consubstantiels à tel point qu'ils donnent l'impression qu'ils sont régis par une relation de symbiose où l'un suppose l'autre de manière réciproque :

**a. *La Kahéna*, toponyme**

- « La façade recouverte de lierre, *La Kahéna* surplombait la ville et ses ruelles inextricables. » (p. 9).
- « La villa au nom de guerrière antique. » (p. 15).

---

<sup>435</sup> Le dictionnaire étymologique précise que le mot « toponyme » est « un composé savant du grec ancien (1876) τόπος, *tópos* (« lieu ») et ὄνομα, *ónoma* variante de ὄνομα, *ónoma*, signifiant tous deux « nom » ». Cette définition est tirée du wiktionnaire disponible sur <https://fr.wiktionary.org/wiki/toponyme> consulté le 27/10/2016.

<sup>436</sup> Le toponyme est en effet un « nom de lieu » comme il est défini dans le dictionnaire *de noms communs et noms propres*. Paris, éd. Hachette, 2010.

<sup>437</sup> L'anthroponyme vient étymologiquement de *anthropo-* et de *-onyme*, venant respectivement du grec ancien ἄνθρωπος, *anthrôpos* (« homme ») et ὄνομα, *ónoma* (« nom »). Le dictionnaire précise qu'en anthropologie, l'anthroponyme est un nom de personne désignant un être humain ou un ensemble d'êtres humains et qu'en toponymie l'anthroponyme désigne un toponyme portant le nom d'une personne. Définition du wikionnaire disponible sur : <https://fr.wiktionary.org/wiki/toponyme> consulté le 27/10/2016.

- « Il reviendrait bâtir sa maison, *La Kahéna*, dont le nom lui fut suggéré par un ouvrier, un Arabo-Berbère sans culture, ensauvagé comme ils l'étaient tous. » (p. 34).
- « *La Kahéna* en pleine gloire, se déployait derrière un péristyle dont les colonnes doriques ne supportaient ni balcon ni plein cintre » (p. 57).
- « Sophie, hypnotisée par *La Kahéna*, se tenait, le torse dressé, la tête rigide » (p. 57).
- « A moi d'imaginer ensuite l'accouchement de Sophie Bergagna, emprisonnée entre les murs de *La Kahéna* » (p. 91).
- « A la fin de l'année 1914, alors qu'il posait les dernières pierres de *La Kahéna*, (...) » (p. 95).
- « Quand on entrait dans *La Kahéna*, c'était pour aussitôt se retrouver à l'air libre : un patio (...) En fait, peu de personnes investirent *La Kahéna*, et d'amants échevelés les chroniques ne mentionnent point l'existence. [La maison se défiait des intrusions, et tout au long de son histoire, rétive, rebelle, farouche, *La Kahéna* se déroba à ses occupants. Jamais Louis Bergagna et ses descendants ne se sentirent réellement chez eux. La reine des tribus berbères veillait jalousement sur son domaine]. » (p. 103).
- « *La Kahéna* fut le cloître qui abrita leur amour renaissant. » (p. 137).
- « La villa Bergagna accrut ce sentiment de bonheur. » (p. 137).
- « La grande maison qui surplombait la ville appartenait à ce personnage et se nommait *La Kahéna*, comme la princesse qui fédéra les tribus aurésiennes. » (p.191).
- « Je pensais que la maison, tu la connais, elle finit toujours par taper sur le système, [me remerciait pour tous les soins apportés en m'ensorcelant, comme dans la légende. - La sorcière des Arabes]. » (p. 230).
- « L'énigmatique villa » (p. 243).

- « Il (Ali Khan) avait poursuivi les travaux après le départ des deux amants et ne parvenait plus à se passer de l'étrange villa, subissant son attraction comme une planète solitaire dont la masse ne dépasserait jamais le point critique qui lui permettrait de s'affranchir et de voguer sans lien à travers l'espace (...) il avait l'intime conviction que *La Kahéna* était le lieu idéal pour mourir. » (p. 233).
- « Il s'était lancé dans la construction de *La Kahéna* (...) et cette maison, sa fierté, sa plus belle réalisation, avait surgi de la terre comme un fruit de l'arbre, énigmatique, insupportable pour qui ne l'avait imaginée, renaissante, sans cesse troublée, au bord de la ruine, infinie et pourtant close, circonscrite comme une tombe et ouverte sur la mer. » (p. 236).

**b. *La Kahéna*, anthroponyme.**

- « (...) mais la terre était plus vieille, et ces armées du Croissant la parcouraient dans l'ignorance du passé, des conquêtes et des peuples : elles furent surprises par l'acharnement de la reine juive à défendre son royaume (...) elle poursuivrait sa quête jusque dans la tombe, elle serait la Kahéna, la Traïtresse et la Juive, les deux seuls qualificatifs qu'ils lui donneraient, redoutant pendant les siècles à venir le réveil de la première femme qui leur résista. » (p. 16).
- « La reine des tribus berbères veillait jalousement sur son domaine. » (p.103)
- « *La Kahéna* persistait dans la mémoire des indigènes comme la femme qui se refusa à eux et qui se dressa à rebours de la conquête musulmane.» (p. 104)
- « Ses (Ali Khan) nuits se peuplaient de personnages héroïques, d'amants légendaires, de guerriers ensauvagés ; la Dihia lui tendait le sein, l'adoptait, puis l'épousait (...) » (p. 107).
- « (...) la guerre perdue que mena la reine berbère, la Juive, contre ses envahisseurs, ces Arabes ensauvagés qui portaient au bout de leurs sabres le message de tolérance et de paix, ces pages inscrites au feu. » (p. 134).
- « La reine berbère ne pardonne ni à ses ennemis ni à ses amis et elle préférera tout brûler sur son chemin brûler jusqu'aux arcanes de l'univers plutôt que d'abandonner la terre (...) » (p. 149).

**c. Symbiose ou interaction réciproque du toponyme et de l'anthroponyme en une unité synthétique**

- « (...) l'étrange logis. (...) Pourtant, la maison instaurait ses propres règles et se refusait aux nouveaux venus comme une maîtresse exclusive. » (p. 14).
- « *La Kahéna*, à son tour ressassait les histoires. Les générations alternaient sur son sol ; et maintenant à l'abandon, elle se prêtait aux jeux d'une étrange séduction puisque deux hommes lui rendaient visite à tour de rôle, (...) » (p. 17).
- « Rien n'indiquait qu'ils eussent existé, sinon *La Kahéna* qui attestait la réalité de Louis Bergagna. » (p. 26).
- « Incapable d'envisager le monde dans sa simple vacuité, il (Louis Bergagna) s'attelait à des chimères. *La Kahéna* en était une, redoutable, destinée à symboliser son règne et sa puissance, mais qui ne fut en quelque sorte que son tombeau ou, mieux, la raison dernière d'un homme ivre de mots, Hamid Kaïm, dont le récit cherchait à éviter l'intime, et ne recourait plus qu'à la parabole. » (p. 50).
- « La Kahéna, en pleine gloire, se déployait derrière un péristyle dont les colonnes doriques (...) » (p. 57).
- « (...) la maison, comme surmontée d'une perruque, était vivante : un visage, la façade ; une crinière touffue, le jardin suspendu qui balançait ses épis. » (p. 57).
- « elle (Sophie) découvrit plus tard que *La Kahéna*, vue de l'arrière, présentait une face différente ; celle d'une maison banale, coiffée d'une toiture. Elle comprit encore plus tard la raison profonde de cette division au sein du même corps. Cette androgynie, Louis Bergagna l'avait voulue pour ne pas effrayer ses futurs électeurs. » (p. 58).
- « Après la mort du capitaine Lentier, pendant l'érection coloniale de *La Kahéna* – elle était l'emblème du nouvel état du citoyen Bergagna –, Louis Bergagna, allez savoir pourquoi, ressassaient des langues vipérines, s'enticha d'une Arabe véritable, (...) » (p. 96).

- « Ainsi *La Kahéna*, livrée aux éléments, à la terre qui cherchait à l’engloutir, avait peu à peu les manières et les postures d’une belle endormie, dont la respiration, pareille aux plantes et aux fleurs, éveillait si peu de soupçons qu’on l’eût cru morte. (...) épice du labyrinthe et de l’énigme. » (pp. 102-103).
- « La maison se défiait des intrusions, et tout au long de son histoire, rétive, rebelle, farouche, *La Kahéna* se déroba à ses occupants. Jamais Louis Bergagna et ses descendants ne se sentirent réellement chez eux.

La reine des tribus berbères veillait jalousement sur son domaine. » (p. 103).

- « Sensible aux attentions, *La Kahéna* émergea d’un long sommeil, traversé d’éclairs et de cavalcades, sommeil des déroutes et des soumissions, et quitta ses vieilles guenilles » (p. 107).
- « Je l’imaginai livrant combat contre le dragon de l’amnésie, fouaillant dans le cœur et les entrailles de *La Kahéna*, puis s’empoisonnait l’esprit au point de délirer et (...) » (p. 108).
- « Ali Khan, que *La Kahéna* empoisonnait, magicienne rendue à la vie par effraction, tomba en délire, esprit et corps tremblants (...) *La Kahéna* recelait les accessoires qui peuplaient ses vertiges. » (p. 109).
- « La nuit enserrait *La Kahéna* dans ses voiles et Ali Khan se retrouvait seul, (...), et la nuit tout autour de *La Kahéna*, la nuit qui frappe aux portes et qu’il refuse de laisser entrer parce qu’il est seul et qu’il redoute les ténèbres. » (p. 127).
- « *La Kahéna* s’attifait pour une représentation dont les acteurs, encore dans la coulisse, s’échauffent et se réconfortent avant leur entrée en scène sous les feux aveuglants de la rampe » (p. 138).
- « (...), et *La Kahéna*, restaurée par Ali Khan se prêtait à ce jeu d’illusions en délivrant les trésors accumulés par Louis Bergagna » (p. 141).
- « *La Kahéna* était silencieuse » (p. 142).

- « Ou peut-être *La Kahéna*, ressuscitée comme dans la légende, c'est-à-dire en sorcière, lui murmurait ses discours. Rien n'est sûr. La villa et la solitude, plus l'alcool, se conjuguèrent pour façonner son délire. » (p. 147).
- « Hors *La Kahéna*, sans doute Hamid Kaïm n'en eût pas subi la fascination avec autant de force, même si elles (les lignes écrites dans le journal intime du père) émanaient de son père, homme inconnu, perdu à l'âge de sept ans. » (p. 155).
- « Il lisait les pages écrites par son père, entouré par des miroirs, dans une maison au nom de guerrière, *La Kahéna* dont la rébellion perpétuelle rejoignait celle des ses tantes. » (pp. 172 -173).
- « *La Kahéna*, silencieuse, presque morte, avait instauré ses règles. Elle devenait le lieu précis où se dévoileraient, un à un, les mystères des ces vies multiples » (p. 192).
- « Je pensais que la maison, tu la connais, elle finit toujours par taper sur le système, me remerciait pour tous les soins apportés en m'ensorcelant, comme dans la légende.  
- La sorcière des Arabes. » (p. 230).
- « *La Kahéna* devint l'univers où, seul comme une âme en peine, entre les meubles amassés au long des années, il ressassait les péripéties qui avaient émaillé sa vie (...) » (p. 235).
- « (...) mais que lui importaient les réalisations que lui enviaient les autres colons en regard de son joyau, *La Kahéna* ! Il l'avait peuplée ! il avait remué la terre de leurs ancêtres pour en extraire les trésors qui l'habilleraient, elle, son unique, dont les bijoux feraient pâlir d'envie les archéologues du monde entier (...) » (p. 236).
- « (...) parce que la redécouverte de *La Kahéna*, son royaume infini, combla mystérieusement ses manques et entraîna la fin de ses angoisses » (p. 242).
- « Au contraire, plus la guerre s'intensifiait à l'extérieur, menaçant son empire et ses possessions, plus il (Louis Bergagna) chérissait *La Kahéna* et la symbolique qui s'y rattachait. Par une étrange aberration de l'esprit, Louis Bergagna en vint à penser

que *La Kahéna* était l'épicentre d'où partaient les vagues concentriques de la révolte. Cela l'emplissait de fierté. Il caressait l'idée d'être à l'origine des événements qui mettraient fin, il le savait maintenant, à l'occupation de cette terre ; ce pays dont ses concitoyens, les colons qui à présent l'exécraient, avaient cherché à nier l'histoire en voulant effacer la mémoire de ses fils. » (p. 243).

- « Hamid Kaïm peinait à reconnaître les lieux abandonnés sept mois auparavant. (...) Rien à faire, la même impression d'étrangeté. C'était comme si la villa dansait dans le ciel. Elle se transformait sous ses yeux, Hamid Kaïm en était persuadé. Pourtant *La Kahéna*, bien que ses grilles fussent peintes en noir et non plus en vert, présentait toujours le même visage. » (p. 257).
- « L'aspect redoutable, farouche, de la villa de Louis Bergagna (...) il redoutait d'arrêter sa course pour observer une dernière fois ce lieu inquiétant dont il percevait, derrière son dos, l'aura sourde et maléfique, à l'instar des enfers qui captivèrent Eurydice et l'empêchèrent de parcourir le reste du poème (...) Elle se transformait à mesure qu'il la parcourait du regard, ne parvenant jamais à l'envisager dans sa totalité. Elle se déroba sous ses yeux, lui infligeant la plus étrange déroute des sens (...) A de rares instants pourtant, *La Kahéna* se figeait et il la contemplait dans son ensemble, mais cet effet ne durait pas, et, à nouveau, il s'adaptait à une nouvelle vision. » (p. 258).
- « L'hallucination visuelle, qui lui avait fait parcourir les pièces de *La Kahéna* en pensant que tout se métamorphosait sans cesse, avait cédé la place à la contemplation des casseroles et des poêles. (p. 262).
- « Et *La Kahéna* accomplissait sous ses yeux, qui ne voyaient plus, éblouis par la lumière se déversant dans la cour, la grande métamorphose qui n'avait pas eu lieu pendant la colonisation (...) » (p. 264).
- « Peut-être que *La Kahéna* l'avait ensorcelé et qu'il ne pouvait plus se passer d'elle » (p. 273).
- « Entre les voiles, le chant soyeux d'un canari enflait et se détendait ; 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. » (p. 65).

- « Les Beni Djer emportaient avec eux la princesse berbère, dont le nom au relent de sorcellerie désignait à présent une maison perchée sur le faite d'une colline, énigmatique enclos, lieu chimérique où les époques se tordaient le cou, s'entremêlant comme les fils d'une pelote sous la patte d'un chat, et que Hamid Kaïm tentait de démêler, en vain, puisque lui-même s'intoxiquait au contact de la maison, ne parvenant plus à détailler les ombres, (...) » (p. 218).
- « Morte, La Kahéna rejoignit les constellations, non pas le système étoilé qui s'agite sur les écrans des salles obscures, mais, plus sérieusement, cet étrange sépulcre, lointain, inaccessible, où les dieux, redoutables, se maintenaient à une distance raisonnable des hommes. Le désir de les décrocher de leur ciel tentait ces mêmes hommes, sans doute une rémanence du mythe flamboyant de Prométhée (...) » (p. 219).
- « *La Kahéna* n'existait pas, pas plus que Cyrtha, la ville retrouvée de ses enfances. » (p. 259).

Ce synopsis montre qu'en fait les deux aspects de La Kahéna comme toponyme et comme anthroponyme, si on peut les séparer pour les besoins de l'analyse, sont inséparables dans le texte. Il y a une sorte d'osmose, de va et vient constant entre La Kahéna en tant qu'espace et La Kahéna en tant que personnage, deux aspects solidaires qui se recourent, s'enchevêtrent et se contaminent réciproquement pour se condenser en une unité synthétique. D'ailleurs, dans les passages sus-cités classés dans la catégorie toponyme, La Kahéna oscille constamment entre le toponyme et l'anthroponyme tant la demeure est sans cesse personnifiée comme dans les pages 57, 103 et 230. On remarque aussi le désir de fusionner les deux aspects comme dans « la villa au nom de guerrière antique » (p. 15) ou dans la comparaison « la grande maison (...) se nommait La Kahéna, comme la princesse qui fédéra les tribus aurésiennes » (p. 191).

En effet, le toponyme et l'anthroponyme se confondent dès le titre et l'incipit, où le lecteur passe directement de la figure de la reine berbère évoquée par le titre à une villa qui

porte le même nom dans l'incipit : « A Cyrtha, Hamid Kaïm s'était rendu dans l'ancienne maison de ses parents. La façade recouverte de lierre, *La Kahéna* surplombait la ville et ses ruelles inextricables » (p. 9).

En tout cas, dès le début du récit, la demeure de Louis Bergagna est décrite comme étant étrange : « **l'étrange demeure** qui se dressait contre le ciel » (p. 57) ou encore « les meubles étaient restés en place ; lits et chaises, armoires et tables habillaient **l'étrange logis** » (p. 14) (nous soulignons). Outre la qualification « étrange », on a enregistré au moins deux occurrences de l'adjectif « énigmatique » qualifiant la maison en question comme c'est le cas aux pages 218, 236, 243 dont les passages sont cités plus haut. Cette étrangeté imputée à la maison peut se lire aussi dans cette manière de passer du toponyme à l'anthroponyme (et inversement), un glissement possible grâce essentiellement au procédé stylistique de la personnification<sup>438</sup> qui permet au narrateur de donner progressivement des traits et attributs humains à la maison coloniale<sup>439</sup>. Notons que le procédé de personnification s'étend parfois sur plusieurs lignes ou plusieurs pages, comme on peut retrouver le même procédé dans différents endroits du texte. Il s'agit donc dans *La Kahéna* d'une sorte de personnification filée, comme la désignerait Patrick Bacry<sup>440</sup>.

Précisons par ailleurs que les propriétés humaines et féminines que le narrateur s'attache à donner à la maison sont choisies de manière à ce qu'elles correspondent aux qualités morales et physiques qu'attribuent d'habitude les historiens à la figure de La Kahéna. Analysons donc quelques passages :

*La Kahéna* en pleine gloire, se déployait derrière un péristyle dont les colonnes doriques ne supportaient ni balcon ni plein cintre ; elles ouvraient sur le ciel comme les gardiennes d'un antique sanctuaire, bras levés, mains tendues ; derrière la colonnade, la façade, classique, s'étalait sur **trois** étages, percés chacun de **quatre** grandes fenêtres, puis s'achevait sur une terrasse où des étagements se succédaient en profondeur : la perspective aurait été celle d'un théâtre grec si, sur les degrés en **quinconce**, n'eussent été plantés, **allez savoir**

---

<sup>438</sup> La personnification est définie par Fontanier comme étant un procédé qui « consiste à faire d'un être inanimé, insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une personne ; et cela, par simple façon de parler, ou par une fiction toute verbale, s'il faut le dire. Elle a lieu par métonymie, par synecdoque, ou par métaphore ». FONTANIER. *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 111.

<sup>439</sup> Soulignons que tout au long du texte, le nom de la villa, *La Kahéna*, est écrit en italique et quand il s'agit de l'anthroponyme, le narrateur recourt, outre ce nom, à des anaphores comme « la reine berbère » ou « la reine Juive » et parfois même au véritable nom de cette dernière, « Dihia », sachant que *La Kahéna* est seulement son nom de guerre attribué par les Arabes.

<sup>440</sup> BACRY, Patrick. *Les figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, éd., Belin, coll. « Sujets », 1992.

**comment**, des arbres d'essences diverses mais qui se dédoublaient, spectateurs ambivalents d'un spectacle qui se donnait autour de la colline. (p. 57).

Le narrateur accorde donc, à travers cette description, une existence animée à la maison de Bergagna faisant des colonnes doriques ses mains et ses bras rapprochant ainsi la structure architecturale d'un corps humain. Un verbe comme « se déployer » qui ne renvoie normalement qu'à un sujet animé est attribué à la demeure dotant celle-ci d'un pouvoir tout humain à savoir l'ostentation et l'étalage. Aussi, la caractérisation « en pleine gloire » qui ne qualifie habituellement que l'être humain est attribuée ici à la maison, objet inanimé. Dans ce passage, la maison n'est pas la seule concernée par la personnification, tous les éléments constitutifs de la structure sont animés comme par un effet de contamination. C'est ainsi que des verbes d'action comme « supporter », « ouvrir », « s'étaler », « se dédoubler » sont prêtés tantôt aux colonnes de La Kahéna tantôt à sa façade ou encore aux arbres qui y sont plantés. Relevons également une comparaison et une métaphore renforçant toutes les personnifications précédentes. Dans un premier temps, les colonnes sont comparées à des personnes en chair et en os, aux gardiennes d'un antique sanctuaire et dans un deuxième temps se sont les arbres qui sont comparés, mais cette fois sans "le comparant" à des spectateurs donnant lieu à une métaphore ayant pour rôle le renforcement de la personnification.

Outre cette figure de rhétorique, attardons-nous un peu sur cette description qui s'étale sur une seule mais très longue phrase composée de trois propositions séparées par des points-virgules et dont la dernière est la plus étendue contenant le deux-points qui introduit en général une ouverture et une amplification. En d'autres termes, le passage descriptif est constitué d'une phrase composée de trois propositions dont la dernière est amplifiée :

- 1) *La Kahéna* en pleine gloire, se déployait derrière un péristyle dont les colonnes doriques ne supportaient ni balcon ni plein cintre ;
- 2) elles ouvraient sur le ciel comme les gardiennes d'un antique sanctuaire, bras levés, mains tendues ;
- 3) derrière la colonnade, la façade, classique, s'étalait sur **trois** étages, percés chacun de **quatre** grandes fenêtres, puis s'achevait sur une terrasse où des étagements se succédaient en profondeur : la perspective aurait été celle d'un théâtre grec si, sur

les degrés en **quinconce**, n'eussent été plantés, allez savoir comment, des arbres d'essences diverses mais qui se dédoublaient, spectateurs ambivalents d'un spectacle qui se donnait autour de la colline.

Il s'agit donc d'une description en gradation où le panorama semble être filmé en plans ascendants. Toutes ces phrases suivent donc le mouvement même du regard. La vue d'ensemble est ainsi structurée du proche au lointain, du premier au dernier plan qui donne sur la colline. La description est en effet construite de manière à donner à l'objet décrit, la maison, une perspective en profondeur, renforçant ainsi la gradation. Le narrateur passe alors du péristyle et des colonnes à la façade qui s'achève sur la terrasse laquelle présente à son tour des étagements ou des rangs superposés, donnant au panorama la perspective d'un théâtre grec. La gradation est en outre renforcée au niveau lexical, lorsque la maison donne à voir, dans un ordre de valeur croissant : **trois** étages, **quatre** fenêtres, des degrés en **quinconce** (du latin *quincunx*), disposés en groupes de cinq.

Aussi, la description accumule un vocabulaire qui fait référence au style architectural grec : péristyle, colonnes doriques, colonnade, étagements, la façade classique aux trois étages... Mais la précision « des arbres d'essences diverses » qui a fait l'objet de l'amplification dans la troisième proposition, bouleverse le plan d'une perspective exclusivement grecque et annonce un brassage de styles et de cultures qui a valu d'ailleurs l'intrusion du personnage lui-même dans l'énonciation. L'incise « allez savoir comment » montre en effet l'étonnement mais surtout la fascination de Sophie Bergagna « hypnotisée par *La Kahéna* » (p. 57) et qui « était trop occupée à détailler l'étrange demeure qui se dressait contre le ciel pour remarquer Charles » (p. 57).

Cette incise peut se lire alors comme un lapsus traduisant toute la stupéfaction du personnage qui semble se dire « pourquoi un tel mélange ? ». Le commentaire serait donc « allez savoir pourquoi » plutôt que « allez savoir comment », parce qu'il est vrai que rien n'empêche, selon le texte, cette disposition des arbres et le sujet de l'étonnement c'est la diversité même de ces arbres et non pas la façon dont on est arrivé à les placer ainsi.

Pourtant, malgré la surprise que sous-entend cette incise, la gradation au sein du rythme ternaire, loin de tout autre sentiment, montre l'exaltation et la fascination de Sophie Bergagna devant ce décor qui se caractérise par son métissage et son hybridation, un décor baroque peu commun qui se confirme d'ailleurs dans la suite du passage :

C'était ces superpositions de palmiers nains, d'hévéas et de tamaris anglais qui captivèrent le plus Sophie Bergagna : la maison, comme surmontée d'une perruque, était vivante : un visage, la façade ; une crinière touffue, le jardin suspendu qui balançait ses épis. Fusion de deux styles, l'un emprunté à la Grèce dans ses grandes lignes, mais colonial et convenu pour finir, et l'autre à l'arborescence tout africaine, venue comme un couronnement.

Sophie Bergagna ne parvint à décider d'où surgissait la fascination. Unique certitude, l'antagonisme des deux influences la laissait béante, ouverte sur une impossibilité supplémentaire. Elle découvrit plus tard que La Kahéna, vue de l'arrière, présentait une face différente ; celle d'une maison banale, coiffée d'une toiture. Elle comprit encore plus tard la raison profonde de cette division au sein du même corps. Cette androgynie, Louis Bergagna l'avait voulue pour ne pas effrayer ses futurs électeurs. (pp. 57-58)

Remarquons d'abord cette autre figure d'amplification dans la première phrase de ce passage et qui correspond parfaitement à l'expression de l'état de fascination de Sophie Bergagna transportée par l'aspect et l'architecture de la maison, une fascination renforcée dans la deuxième partie du même passage.

A ce stade d'analyse, il faut noter que tout le processus de gradation et d'amplification entamé déjà dans la passage précédent aboutit finalement à installer et à sublimer le décor baroque où se mêlent deux réalités antagonistes, le style grec, symbole de l'Europe coloniale qui s'associe au style africain, donnant lieu à un tout hétérogène, symbole de l'Afrique colonisée mais résistante dans le sens où sa dimension africaine subsiste toujours. La conjugaison de ces deux styles fait donc de La Kahéna l'emblème du métissage ethnique et culturel, un métissage que Louis Bergagna, en tant que maire de Cyrtha, a renié de toutes ses forces en attribuant aux indigènes des filiations fantasmées dérivées de leurs métiers ou de leurs travers physiques, mais qu'il atteste et affirme finalement à travers l'architecture de sa villa qui se veut comme la fusion, malgré lui, de deux cultures, dans leurs différences, apparemment contradictoires.

Mais avant de développer la symbolique de ce décor baroque arrêtons-nous un moment sur la personnification contenue dans ce dernier passage pour constater à quel point cette figure, tout comme l'amplification, participe à la construction et à l'installation de ce décor hybride.

Le narrateur donne en effet vie à La Kahéna en lui octroyant un aspect physique particulier. C'est en fait, tout cet amoncellement d'arbres, de plantes et de verdure qui donne à la demeure de Bergagna une allure de femme, coiffée d'une perruque, dotée d'un

visage, la façade, et d'un corps. Le narrateur rend humaine la maison coloniale grâce à une assimilation entre, d'un côté, le jardin et la chevelure abondante et féminine, et de l'autre, la structure de la maison et le corps humain. Anthropomorphisée ainsi, La Kahéna semble vivante et passe du domaine de l'inanimé à celui de l'animé, de l'univers purement matériel à celui de l'être humain. Aussi, la métaphore « la maison était vivante » appuie cette ressemblance déjà mise en place entre les deux entités, la maison et la femme.

Quant à la deuxième partie du passage, elle donne une dimension irréelle et mystérieuse à la maison tant celle-ci présente deux aspects antithétiques réunissant donc le style colonial d'inspiration grecque et le style africain. La conciliation de ces deux perspectives architecturales et culturelles oxymoriques au sein d'une même structure, donne à la maison cet air à la fois étrange et magique qui laisse Sophie Bergagna au bord de la fascination en découvrant pour la première fois la demeure de son époux. Contrairement donc au style et à l'architecture de la ville de Cyrtha qui incarne, comme le dit si bien le narrateur, « l'esprit de la conquête : l'occupation et la séparation » (p. 56), La Kahéna brouille la frontière fantasmagorique érigée par le colon et qui divise en deux blocs antagonistes l'univers colonial et l'univers indigène.

A la manière de l'eucalyptus dans Le CDU qui confronte des éléments contraires comme l'ombre et la lumière, La Kahéna, elle, réunit deux styles rendus contradictoires par l'Histoire violente qui oppose les deux peuples. Seulement, l'originalité dans La Kahéna c'est que la réciprocité des contraires est réalisée dans la personnification, rapprochant ainsi la maison non pas seulement d'un être humain mais d'un androgyne qui serait à la fois féminin et masculin : une qualification qui renvoie particulièrement à la personnalité de la Kahéna telle qu'elle a été transmise par l'Histoire et la mémoire collective. Cette description peut se lire alors comme un remarquable glissement du toponyme à l'anthroponyme et réciproquement. Car il nous semble effectivement que deux facettes, féminine et masculine, sont condensées dans la notion de femme guerrière et de femme « virile » que représente La Kahéna.

L'épisode où la reine berbère adopte le guerrier Arabe, Khaled, dont elle aurait subi le charme, indique clairement sa féminité<sup>441</sup> prononcée et fortement affirmée donc. Et

---

<sup>441</sup> Même si on peut voir aussi dans cet épisode un discours dédaigneux de la part des historiens arabes qui considéreraient la femme comme un être faible incapable de maîtriser ses sentiments et donc de diriger avec succès une armée. Comme on peut lire cet épisode, pour ainsi dire à l'envers : La Kahéna séduit Khaled, ou lui fait croire qu'il l'a séduite par pure tactique politique guerrière.

quand elle a senti sa fin arriver avec l'intensité de la bataille qui l'opposait aux armées arabes, La Kahéna, en fine politique, a conseillé à ses fils, Ifran et Yezdia, de se convertir à l'Islam pour assurer leurs survies et protéger leurs intérêts politiques. Soucieuse donc de l'avenir de sa progéniture, cet épisode montre la force de son amour maternel.

Mais cet épisode au cours duquel elle conseille à ses deux fils de changer de camp peut être interprété aussi, comme le montre Jean Déjeux, comme une manière « de durer en transcendant l'adversité (...) "Allez, aurait dit La Kahina<sup>442</sup> à ses fils, et par vous les Berbères conserveront quelques pouvoir". Il faut que le clan continue, dure, au-delà des vicissitudes de la conjoncture »<sup>443</sup>.

Outre toutes ces qualités féminines, maternelles et politiques, La Kahéna revêt des caractéristiques attribuées à son époque et même de nos jours encore, de manière presque exclusive à l'homme.

En effet, d'après les chroniques, dès son enfance, elle était rebelle, aimait la chasse, les randonnées en compagnie de son père<sup>444</sup>. Mais ce qui peut paraître particulièrement exceptionnel dans une société exclusivement patriarcale, c'est que La Kahéna était une femme guerrière car la guerre relève principalement du domaine de l'homme comme d'ailleurs les autres qualifications qu'on lui attribue comme le courage et la vaillance au combat.

Androgyne dans son comportement, La Kahéna, personnage historique, l'était donc en combinant l'autorité et l'affection, l'amour et la bravoure, la tendresse et la rébellion. Et c'est de la même manière que La Kahéna de Salim Bachi présente ces aspects apparemment opposés en lui attribuant une androgynie structurelle transformant ainsi la maison, un topo-matronyme puisque celle-ci porte le nom d'une femme, en image et symbole de père. Androgyne et « lieu de syncrétisme »<sup>445</sup>, la demeure de Bergagna est donc le point de rencontre du patriarcat et du matriarcat formant ainsi une unité

---

<sup>442</sup> C'est l'orthographe « La Kahina » qu'utilise Jean Déjeux.

<sup>443</sup> DEJEUX, Jean. *Femmes d'Algérie : Légendes, Traditions, Histoire, Littérature*, Paris, éd., Boîte à Document, 1987, p. 84.

<sup>444</sup> Documentaire en arabe intitulé « Nissa' min Tarikhna : El Kahina » (« Femmes de notre Histoire : La Kahéna ») réalisé par Nabil Ayouche, diffusé sur 2M disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=28aRIWnx9cU> Consulté le 15/11/2016.

<sup>445</sup> Nous empruntons cette expression à I. Abdoun qui écrit à propos de Nedjma laquelle est d'ailleurs une figure à rapprocher de *La Kahéna* de Salim Bachi : « A la fois Salammbô, Sultane, Vestale, Cendrillon, ogresse [...] elle est le lieu d'un syncrétisme culturel et idéologique » (c'est I. Abdoun qui souligne) In ABDOUN Ismail. *Lecture(s) de Kateb Yacine*, op. cit., p. 33.

différentielle solidaire où la femme et l'homme sont dans une relation de reconnaissance réciproque constituant une identité matricielle complexe<sup>446</sup>, une sorte de transidentité synthétique.

Voilà donc comment le texte, lieu de fiction et d'invention créatrice, transforme l'Histoire en un instrument politique de revendication identitaire. Salim Bachi exploite, en fait, l'image de la femme « guerrière », de la femme « virile » et en fabrique son propre mythe littéraire en attribuant le nom de la reine dissidente à une demeure coloniale, une demeure qui apparaît à mi-chemin, tantôt entre le toponyme et l'anthroponyme, tantôt entre la masculinité et la féminité. L'auteur reprend alors à son propre compte « la virilité » et « l'androgynéité » de la figure historique de La Kahéna et en fait un traitement particulier en adaptant ces qualités au contexte colonial et postcolonial.

La reine berbère est ainsi réhabilitée sans pour autant s'attarder sur les faits historiques comme sa politique, son cadre de vie ou sa lutte armée, se contentant seulement de transposer l'image de la « femme virile » sur une maison qui présente une conjonction de deux styles occidental et africain, une maison baroque qui symbolise donc le métissage que le propriétaire lui-même désavoue. Victime ainsi d'une *ruse de la raison*<sup>447</sup>, alors que la villa était censée représenter la gloire et la réussite de Louis Bergagna, elle n'a été finalement que son « tombeau », (p. 50), et le gage de son expropriation future.

Outre la structure de la maison, l'histoire familiale qui s'y déroule est représentative de ce métissage et de cette androgynie identitaire. En fait, Louis Bergagna vit pleinement sa propre contradiction en reniant d'un côté les indigènes et de l'autre en tombant amoureux de sa domestique « Arabe ». De plus, le colon engendre deux filles dont l'une est française et légitime, Hélène, et l'autre algérienne, Ourida, qu'il ne reconnaît pas aux yeux de ses compatriotes même s'il lui délivre un acte de naissance qu'il cache précieusement dans l'aigle-harpie. Et celle qui inscrit l'identité algérienne dans une hybridité profonde c'est Samira, algérienne et petite-fille du colon, même si le lecteur ignorera jusqu'à la fin laquelle des deux filles de Louis Bergagna est sa véritable mère, une

---

<sup>446</sup> Nous renvoyons en ce qui concerne ce point à notre article : « La Kahéna, creuset de la quête de soi dans *La Kahéna* de Salim Bachi », op, cit.

<sup>447</sup> Hegel appelle *ruse de la raison* quand la raison transcende inconsciemment la passion individuelle alors que l'agent de l'histoire pensait servir ses intérêts personnels. Le philosophe écrit dans *La raison dans l'histoire* : « On peut appeler ruse de la raison le fait qu'elle laisse agir à sa place les passions, en sorte que c'est seulement le moyen par lequel elle parvient à l'existence qui éprouve des pertes et subit des dommages ». In HEGEL, *La raison dans l'histoire*, Paris, éd., 10-18, 1965, p. 129.

hybridité qui se matérialise aussi à travers le mariage d'Hélène, la fille française, avec un algérien « dont Louis Bergagna ne parvenait pas à répéter le patronyme » (p. 241), un patronyme, sans doute, aux sonorités arabo-berbères.

Tout cela revient à dire que la villa coloniale rassemble, de par son architecture et l'histoire familiale qu'elle met en scène, deux identités antinomiques mais rassemblées et réconciliées en un lieu symbolique, La Kahéna, qui représente la matrice d'une identité controversée d'abord à cause du colonialisme, comme nous venons de le montrer, mais aussi à cause de la politique actuelle du pays dont l'appareil idéologique est essentiellement l'idéologie arabiste d'inspiration bâassiste, une idéologie vague et mystifiante qui entretient l'utopie d'unifier tous les peuples arabes ou arabisés sous l'appellation de « nation arabe », « El Oumma al arabia ». Cette dernière conception de l'identité qui ne prend pas en considération les différentes entités linguistiques ainsi que les coutumes et traditions locales est parvenue à réduire le couple arabo-berbère de l'identité algérienne à une seule composante arabo-islamique où l'arabité est confondue avec l'islamité et où l'arabe, langue du Coran, est survalorisée au détriment du berbère.

Dans un cas comme dans l'autre, La Kahéna, reine berbère de confession juive, selon l'auteur, qui serait devenue musulmane après sa défaite, est érigée contre toutes ces idéologies comme le symbole de la permanence de l'identité algérienne et comme le symbole de sa diversité ethnique et culturelle. A partir de quelques faits historiques seulement, on passe donc de la figure historique et anthroponymique à la figure mythique, au type symbolique et idéalisé.

Autrement dit, multiple et polymorphe, à la fois toponyme et anthroponyme, La Kahéna de Salim Bachi, exprime une fusion de l'Histoire et de la légende, du réel et de l'imaginaire. Et dans ce travail littéraire et de création, c'est la dimension imaginaire qui l'emporte sur la dimension historique à tel point que la réinvention du passé aboutit chez notre auteur à la création d'un mythe où La Kahéna, représente une valeur, voire un symbole de résistance dressée à la fois à l'époque coloniale contre l'occupation française et à l'époque contemporaine contre le dogme totalitaire de l'arabo-islamisme qui assigne à l'algérien une identité linguistique et historique plus orientale qu'algérienne.

Nous allons montrer dans ce qui suit comment s'exprime, au niveau stylistique, l'exaltation de l'héroïne et comment celle-ci est exploitée afin de défendre une certaine

idéologie ou de récuser une autre, pour devenir en fin de compte un instrument de revendication identitaire.

## 2. 2. La Kahéna ou le processus d'exhaussement

Analysons donc comment, au niveau stylistique, Salim Bachi parvient progressivement à constituer un symbole identitaire à partir de la figure historique de La Kahéna.

Notons d'ores et déjà que l'auteur magnifie et glorifie la reine berbère pour la dresser contre une certaine idéologie, au même titre que d'autres écrivains, avant lui, l'ont fait pour désamorcer d'autres idéologies ou au contraire en ériger. Dans le même sens, Jean Déjeux écrit :

Vulgarisateurs, romanciers, dramaturges de l'épopée de l'héroïne se basent avant tout et principalement sur l'Histoire des Berbères d'Ibn Khaldoun (...) à partir de là l'imagination se libère, la fantaisie aussi ; les légendes fleurissent. On reconstitue, on manipule, on embellit, on glorifie. On « récupère » même La Kahina selon l'idéologie politique. La reconstitution historique fonctionne différemment selon les publics auxquels le romancier ou le dramaturge s'adresse<sup>448</sup>.

L'exaltation autour de la figure de La Kahéna remonterait donc à très loin. La littérature renoue avec la geste de l'héroïne tout en transfigurant l'histoire élaborant ainsi une figure légendaire voire mythique. Les écrivains Arabes, par exemple, ont récupéré l'image de la guerrière et plus particulièrement l'épisode du simulacre d'allaitement comme signe d'adoption du guerrier Arabe, Khaled, pour montrer qu'Arabes et Berbères se sont unis rapidement<sup>449</sup>.

A l'époque coloniale, La Kahéna a été essentiellement récupérée par le colonialisme afin de diviser les populations locales, arabo ou berbéro-musulmanes, en mettant en évidence la résistance de la reine berbère contre la conquête Arabe. La préface d'Albert de Pouvourville précédant le roman de Georges Granjean intitulé, *La Kahena, par l'or, par le fer, par le sang*, ne manque pas de propos inspirés de l'idéologie latine et de celle que prêche Louis Bertrand, comme le note Jean Déjeux qui cite de Pouvourville : « la

---

<sup>448</sup> DEJEUX, Jean. *Femmes d'Algérie : Légendes, Traditions, Histoire, Littérature*, op. cit., p. 87.

<sup>449</sup> Voir à ce sujet *Ibid.*, pp. 76, 83.

conquête française, elle, « n'est qu'un incident », incident heureux, « puisqu'elle a supprimé, au bénéfice d'un maître plus généreux et sensible, l'effroyable tyrannie et tyrannique cruauté arabe »<sup>450</sup>.

La politique française se forgeait donc une certaine légitimité auprès des indigènes en déguisant sa politique d'expansion territoriale par son désir de restituer l'identité berbère dévalorisée depuis l'arrivée des Arabes. C'est ainsi que La Kahéna est représentée tantôt comme la Déborah berbère tantôt comme la Jeanne d'Arc du Maghreb<sup>451</sup>, et à chaque fois, comme le souligne encore Jean Déjeux, « glorifier la Kahina revient à saluer la mère-patrie française en Algérie »<sup>452</sup>.

Mais à la même époque déjà, La Kahéna est considérée différemment selon les différentes appartenances idéologiques des romanciers et poètes et selon qu'on est pour « l'Algérie française » ou pour « l'Algérie arabo-musulmane ».

Salim Bachi qui écrit plusieurs années après l'indépendance est confronté à une toute autre situation, celle du pouvoir politique en place d'abord, puis celle du terrorisme islamiste et de la crise identitaire conséquente. Et dans ce contexte, la constitution de La Kahéna comme symbole de revendication identitaire passe nécessairement chez notre auteur par la célébration et la glorification de l'héroïne berbère, comme nous pouvons le constater dans cet exemple :

La Kahéna, étrange dénomination pour une maison de colon, quand on pense que cette reine berbère survivait dans les mémoires en raison de son acharnement à vaincre l'envahisseur, guerrière qui, dit-on, montait sur son cheval et conduisait elle-même ses hommes au combat, le sabre s'appêtant à choir sur la tête des Arabes, peut-être ces Beni Djer qui, plus tard, ne surent défendre la terre enlevée à la reine juive qui fendait leurs turbans pendant les percées de l'Islam : les armées se déversaient de La Mecque sur le monde à peine nubile, encore engorgé de son antiquité, adolescent, se remodelant au galop, subissant sa première mue, sa première défaite, mais la terre était plus vieille, et ces armées du Croissant la parcouraient dans l'ignorance du passé, des conquêtes et des peuples : elles furent surprises par l'acharnement de la reine juive à défendre son royaume – elle avait entendu la prédication et ne voulait pas s'y plier. (p. 16).

---

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>451</sup> Voir à ce sujet *Ibid.*, pp. 75-76.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 90.

La phrase très longue est constituée de trois propositions dont la dernière est amplifiée plusieurs fois, comme l'indique la ponctuation : les deux occurrences du deux-points ainsi que l'incise finale. Les trois propositions sont donc organisées comme suit :

- 1) La Kahéna, étrange dénomination pour une maison de colon, quand on pense que cette reine berbère survivait dans les mémoires en raison de son acharnement à vaincre l'envahisseur,
- 2) guerrière qui, dit-on, montait sur son cheval et conduisait elle-même ses hommes au combat, le sabre s'apprêtant à choir sur la tête des Arabes,
- 3) peut-être ces Beni Djer qui, plus tard, ne surent défendre la terre enlevée à la reine juive qui fendait leurs turbans pendant les percées de l'Islam : les armées se déversaient de La Mecque sur le monde à peine nubile, encore engorgé de son antiquité, adolescent, se remodelant au galop, subissant sa première mue, sa première défaite, mais la terre était plus vieille, et ces armées du Croissant la parcourait dans l'ignorance du passé, des conquêtes et des peuples : elles furent surprises par l'acharnement de la reine juive à défendre son royaume – elle avait entendu la prédication et ne voulait pas s'y plier.

La phrase est constituée donc de trois mouvements repérables grâce aux anaphores lexicales : « guerrière » qui renvoie à la Kahéna, sujet de la première proposition, et « Beni Djer » qui renvoie aux « Arabes »<sup>453</sup>. La reine berbère est particulièrement sublimée dans le troisième mouvement largement amplifié et qui montre sa bravoure et sa vaillance face à l'effrayante armée Arabe.

Notons donc qu'au niveau syntaxique, le processus d'exhaussement de La Kahéna repose principalement sur l'amplification, figure de rhétorique utilisée souvent dans les discours épidictiques et laudatifs.

Il est intéressant de souligner par ailleurs que ce qui caractérise essentiellement cette amplification c'est son impressionnante saturation de redondances où les énoncés semblent être reliés de manière à présenter tout un réseau de répétitions et de périphrases :

---

<sup>453</sup> Nous reviendrons un peu plus loin sur cette volonté de confondre Arabes et Beni Djer.

1. Une même action est exprimée différemment deux fois dans cette phrase : « le sabre s'apprêtant à choir sur la tête des Arabes » et « qui fendait leurs turbans pendant les percées de l'Islam ». La particularité de cette action répétée c'est qu'elle concourt à la mise en scène de l'héroïsme de La Kahéna au combat.
  
2. L'idée de l'ardeur et de l'obstination de La Kahéna à combattre son ennemi est réitérée à plusieurs reprises : « l'acharnement de la reine juive à défendre son royaume » contenu dans la dernière proposition est une sorte de répétition de « son acharnement à vaincre l'envahisseur » dans la première proposition. L'incise finale peut-être considérée à son tour comme une redondance de ces deux énoncés « elle avait entendu la prédication et ne voulait pas s'y plier ». Une redondance de même type est enregistrée dans la suite du passage où on peut lire : « Elle (La Kahéna) avait réuni ses hommes, leur avait parlé, avait évoqué l'unicité de Dieu qui n'avait que faire d'une redite, d'un nouveau message, d'une nouvelle donne, et elle s'était lancée dans la bataille avec la rage (...) » (p. 16).

Ainsi pouvons-nous dire que toutes ces redondances, réitérations et accumulations sont autant de procédés d'exagération qui contribuent en fait à la construction d'un discours hyperbolique lequel exacerbe les exploits guerriers, participant de cette manière à la glorification et à la célébration de l'héroïne berbère.

Aussi, l'utilisation du champ lexical de l'héroïsme ainsi que l'élaboration d'expressions percutantes portant surtout sur le courage au combat inscrivent l'énoncé dans le registre épique. Remarquons en effet le sens fort qui se dégage d'une expression comme « fendait leurs turbans » utilisée à la place de « tranchait leurs têtes » par exemple. Le premier énoncé exprime la force et la dextérité de la guerrière – « fendre » étant « couper, diviser un corps solide généralement dans le sens longitudinal »<sup>454</sup> – tout en dépouillant la scène de toute son horreur, une horreur beaucoup plus intense par contre dans le deuxième énoncé. Il va de même pour l'expression « le sabre s'apprêtant à choir sur la tête des Arabes » qui suggère tout l'acharnement et l'héroïsme de La Kahéna à combattre son adversaire à tel point que même son sabre, personnifié, est doté d'une énergie puissante destinée à écraser son ennemi. Outre la personnification, le participe présent « s'apprêtant », renseigne sur la détermination inébranlable de la reine constamment prête à agir et à se défendre – « s'apprêtant » étant formé à partir du verbe

---

<sup>454</sup> Définition du dictionnaire *Hachette de noms communs et noms propres*, Paris, éd. Hachette, 2010.

« s’apprêter » qui veut dire « se préparer, se disposer à »<sup>455</sup> ou plus précisément « se mettre en état de faire quelque chose »<sup>456</sup>. De plus, cette détermination de La Kahéna à agir et à se défendre est inscrite dans la durée grâce au mode participe présent<sup>457</sup>.

Ajoutons à tout cela que la mort de La Kahéna, présentée comme héroïque dans la suite du passage analysé ici, participe à la sublimation de la guerrière berbère tout en constituant un discours épique : « (...) elle (La Kahéna) s’était lancée dans la bataille avec la rage de celle qui ne parviendrait pas à vaincre, non jamais, mais cela n’importait plus, elle poursuivrait sa quête jusque dans la tombe (...) » (p. 16).

Outre le registre épique et les autres procédés stylistiques, La Kahéna est par ailleurs sacralisée, voire même sanctifiée.

Analysons en premier lieu l’exemple suivant : « La villa au nom de guerrière antique » (p. 15). L’adjectif « antique » propulse La Kahéna dans la passé le plus lointain, le passé antique, antérieur à l’arrivée des Arabes, plaçant ainsi la reine berbère dans un espace-temps immémorial comme si elle avait existé depuis toujours. Or celle-ci n’a vécu qu’entre le VII<sup>ème</sup> et le VIII<sup>ème</sup> siècle et l’expansion islamique en Afrique du Nord n’a eu lieu que vers le milieu du VII<sup>ème</sup> siècle.

Renvoyer ainsi la reine berbère dans un passé immémorial nous renseigne, d’une part, sur l’intention d’agrandir, de magnifier et de glorifier outre mesure l’héroïne, et d’autre part, sur le désir d’intégrer sa résistance et sa bravoure dans l’identité berbère faisant de ces deux aspects des caractéristiques inhérentes à l’identité algérienne. La réhabilitation de La Kahéna en tant que guerrière « antique » revient aussi et surtout à dire que l’Histoire algérienne ne remonte pas seulement à la conquête Arabe et à l’arabo-islamisme, mais commence bien avant et que, par conséquent, l’identité berbère mérite d’être revalorisée et réhabilitée. Voilà donc comment un simple adjectif permet à l’auteur de déconstruire toute l’idéologie de l’arabisme excessif.

Plus qu’une simple mythification, l’héroïne berbère est élevée au statut de sainte dès les premières lignes d’ailleurs où on peut lire dans l’incipit : « La façade recouverte de lierre, *La Kahéna* surplombait la ville et ses ruelles inextricables. La vision de ce

---

<sup>455</sup> Définition du dictionnaire *Hachette de noms communs et noms propres*, op. cit.

<sup>456</sup> Dictionnaire Larousse en ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> Consulté le 28/12/2016.

<sup>457</sup> « (...) le participe présent superpose un aspect duratif et une note descriptive », écrit Marcel Cressot dans *Le style et ses techniques : précis d’analyse stylistique*, Paris, PUF, 1963, p. 147.

**sanctuaire**, juché sur un enfer, ramenait toujours Hamid Kaïm à son enfance » (p. 9) (nous soulignons). Outre ce rapprochement entre la maison et le « sanctuaire », le verbe « surplomber » ainsi que l'adjectif « juché » place la villa sur un point culminant d'où elle domine toute la ville, accentuant ainsi la sanctification du lieu en lui procurant hauteur et éminence, grandeur et noblesse. Quant à cette position qui place La Kahéna au-dessus de l'enfer « juché sur un enfer », renvoie au paradigme qui oppose l'enfer et le paradis, la bassesse et la grandeur, attribuant à la demeure un caractère sacré en la purifiant de tout avilissement et de toute abjection.

Nous avons relevé une autre occurrence du mot « sanctuaire » dans un passage cité précédemment: « *La Kahéna* en pleine gloire, se déployait derrière un péristyle dont les colonnes doriques ne supportaient ni balcon ni plein cintre ; elles ouvraient sur le ciel comme les gardiennes d'un antique **sanctuaire**, bras levés, mains tendues (...) »<sup>458</sup> (p. 57) (nous soulignons).

A travers cette comparaison qui rapproche les colonnes doriques des gardiennes d'un antique sanctuaire, le narrateur suggère donc que la maison elle-même est un sanctuaire. Encore plus que l'élévation, « l'ouverture sur le ciel » a une connotation religieuse renforcée par cette position de prière ou d'invocation que peut évoquer, à notre sens, « bras levé, mains tendus ». En tout cas, cette « ouverture sur le ciel » rapproche La Kahéna de Dieu (ou des Dieux), le ciel étant l'univers de Dieu par opposition à la terre, habitacle de l'homme.

Le processus de sacralisation aboutit d'ailleurs, à un certain moment, à faire de La Kahéna un lieu de pèlerinage :

Il (Hamid Kaïm) parcourut un couloir, une autre pièce, et se retrouva dans le patio éblouissant de rayons. La lumière tombait d'un bloc. On eût dit qu'elle avait surgi à cet endroit précis pour traverser la terre de part en part, comme si la cour de *La Kahéna* eût été le puits unique, placé au centre du monde, par où elle pouvait s'engouffrer. Le cœur de *La Kahéna* sous le soleil, Hamid Kaïm ne percevait plus les détails de la fontaine. (...) ; seul Hamid Kaïm (...) inventait les gestes lents de la toilette des croyants. (p. 263).

---

<sup>458</sup> Comme nous pouvons citer dans le même sens une autre phrase à la page 129 qu'on peut considérer comme une redondance de celle-ci : « les colonnes doriques se dressaient contre la nuit, immatérielles, **gardiennes** ambivalentes de *La Kahéna*. (p. 129) (Nous soulignons).

La lumière qui semble jaillir dans ce patio pour illuminer le monde entier donne un caractère extraordinaire à La Kahéna qui acquiert ainsi une dimension surnaturelle attribuée communément à tous les lieux de pèlerinages. Ici c'est la comparaison (à l'aide de « comme si ») qui assure la sacralisation en rapprochant la villa d'un puits capable d'illuminer la terre entière. Placée au milieu de la cour et illuminée de mille feux, la fontaine devient une sorte de relique magique, un lieu de recueillement, de purification et une source de sérénité pour Hamid Kaïm transporté par la beauté de cet endroit. Une sérénité qui peut se lire et s'entendre – dans la suite du passage – à travers une description très poétique contribuant à l'exhaussement de La Kahéna :

[Hamid Kaïm se **t**rompait en imaginant ici des pè**l**erins se rafraîchissant sur la marg**e**lle de mar**r**bre rose, dont l'**é**clat pur**p**ur**i**n se confondait avec ce**l**ui de la bougainvill**é**e qui pendait des ba**l**ustrades, retombant entre **l**es jasmins et **l**a gly**c**ine (**l**a nuit c'était un concert des sens, quand **l**a **l**une, ob**l**ongue comme un pain de su**c**re, écl**a**irait **l**e pat**i**o de **l**a villa Bergagna, dé**l**ivrant des parfums de ces **f**leurs dont **l**es péta**l**es flottaient à **l**a surface de **l'**eau, entre **l**es murmures du vent et **l**e chant des c**r**iquets)<sup>459</sup><sup>460</sup> ; en vérité, rien n'indiquait ici une station sur la route des processions ; seul Hamid Kaïm, que la lumière aveuglait, entendant sourdre l'eau, jaillissement perpétuel transformé en notes musicales, inventait les gestes lents de la toilette des croyants. (p. 263).

L'allitération des consonnes liquides « r » (26 occurrences) et « l » (25 occurrences), qui suggèrent d'ailleurs l'écoulement de l'eau de la fontaine décrite ici, expriment en effet la douceur du paysage et la quiétude que ressent Hamid Kaïm. L'allitération sifflante (17 occurrences du son « s ») contribue à son tour à installer une ambiance de calme et d'apaisement. L'allitération en « l » (son fluide, doux et onirique), outre la sérénité, elle recrée l'atmosphère de rêverie où, Hamid Kaïm, inspiré par le lieu, imagine des pèlerins au bord de la fontaine, une rêverie pure et simple comme le montrent le début et la fin du passage : « Hamid Kaïm **se trompait** en imaginant ici des pèlerins » et « seul Hamid Kaïm (...) **inventait** les gestes lents de la toilette des croyants » (nous soulignons).

Toute cette musicalité qui, donnent aux couleurs, aux sons et aux parfums une existence physique et réelle, transporte le lecteur à son tour dans le rêve euphorique de

<sup>459</sup> Les parenthèses dans ce texte permettent de différencier ici la description du paysage le jour de la description du même paysage la nuit où l'on remarque d'ailleurs une différence de prédominance des couleurs, des parfums et des sons, selon que le narrateur est en plein jour ou en pleine nuit.

<sup>460</sup> Nous délimitons par des crochets le passage poétique analysé ici.

Hamid Kaïm et suscite chez lui la même sérénité, une sérénité qui se confirme dans la suite du passage : « Une étrange quiétude l’envahit, lui qui cherchait à percer du regard le patio inventé par Louis Bergagna, dont le dessin se rapprochait sans doute de celui de ces vieilles maisons mauresques qu’il avait détruites en construisant Cyrtha » (p. 264).

C’est donc cette tranquillité intérieure retrouvée par Hamid Kaïm dans cet endroit qui inspire l’assimilation de la maison à un lieu de pèlerinage dont la motivation première est la recherche, par le pèlerin, d’un certain repos qu’il soit spirituel, religieux ou mystique. C’est ainsi que la demeure coloniale devient une puissance sacrée d’où émane un pouvoir merveilleux et surnaturel destiné à soigner les angoisses et les frustrations du héros qui semble recouvrer vers la fin du récit, après son séjour dans La Kahéna, l’unité de son être.

Il faut souligner également que la description caractérisée par l’abondance de détails contenue dans le passage poétique et qu’on peut qualifier donc de description baroque, est à l’image de la maison baroque de Louis Bergagna. Comme si la conjonction des deux styles, mauresque et occidental, était à la source de la fascination du personnage mais aussi et surtout de la sacralisation de la maison, une sacralisation qui va parfois jusqu’à la déification de La Kahéna :

Morte, *La Kahéna* rejoignit les constellations, non pas le système étoilé qui s’agite sur les écrans des salles obscures, mais, plus sérieusement, cet étrange sépulcre, lointain, inaccessible, où les dieux, redoutables, se maintenaient à une distance raisonnable des hommes. (p. 219).

En l’inscrivant ainsi dans les constellations auprès des dieux, loin des hommes, La Kahéna revêt une dimension divine et atteint le sommet de l’exhaussement dans ce passage.

C’est donc grâce au processus de sublimation et au jeu scripturaire où se contaminent mutuellement et continuellement le toponyme et l’anthroponyme ainsi que l’Histoire, la légende et le mythe, que La Kahéna se transforme ou plus précisément se métamorphose – c’est-à-dire passe à une forme supérieure – en symbole identitaire. En fait, après avoir exalté et rangé la maison aux côtés des dieux, le narrateur souligne littéralement quelques lignes plus loin cette métamorphose :

Et La Kahéna accomplissait sous ses yeux, qui ne voyaient plus, éblouis par la lumière se déversant dans la cour, la **grande métamorphose** qui n’avait pas eu lieu pendant la

colonisation : les temps se superposaient comme les différentes strates d'un sol, puis, au fil des ères, se contaminaient, s'épousaient pour ne plus former qu'un seul corps, unique et multiple, sujet aux variations, mais en équilibre perpétuel. (p. 264) (Nous soulignons).

L'amplification s'élève ici jusqu'à la sublimation de La Kahéna qui réalise la « grande métamorphose ». L'oxymore « unique et multiple » renforce cette métamorphose en transfigurant la maison en symbole, symbole d'une identité hybride, irréductible à une seule entité ou appartenance originaire absolue – en un mot : rhizomatique.

### **2. 3 La Kahéna : de la déconstruction idéologique à la construction d'un symbole identitaire**

Reprenons à présent la phrase déjà citée auparavant afin de constater à quel point le processus d'exhaussement de La Kahéna est étroitement liée à la déconstruction d'une certaine idéologie :

La Kahéna, étrange dénomination pour une maison de colon, quand on pense que cette reine berbère survivait dans les mémoires en raison de son acharnement à vaincre l'envahisseur, guerrière qui, dit-on, montait sur son cheval et conduisait elle-même ses hommes au combat, le sabre s'appêtant à choir sur la tête des Arabes, peut-être ces Beni Djer qui, plus tard, ne surent défendre la terre enlevée à la reine juive qui fendait leurs turbans pendant les percées de l'Islam : les armées se déversaient de La Mecque sur le monde à peine nubile, encore engorgé de son antiquité, adolescent, se remodelant au galop, subissant sa première mue, sa première défaite, mais la terre était plus vieille, et ces armées du Croissant la parcourait dans l'ignorance du passé, des conquêtes et des peuples : elles furent surprises par l'acharnement de la reine juive à défendre son royaume – elle avait entendu la prédication et ne voulait pas s'y plier. (p. 16).

Il est important en effet de s'arrêter un tant soit peu sur le dernier mouvement (ou la dernière proposition) du passage où nous avons remarqué la présence d'un paradoxe quand le narrateur fusionne et confond « Arabes » et « Beni Djer » grâce à l'adverbe « peut-être » – même si ce « peut-être » laisse planer le doute quant à l'origine commune des deux groupes ethniques.

Alors que les Arabes représentent les envahisseurs, les Beni Djer, eux, représentent dans le récit les habitants originaires de Cyrtha : « à l'origine, les champs appartenaient à une tribu. Les Beni Djer surgissaient des confins, des sables et des lunes, qu'ils chantaient

dans leurs poèmes, racontent les vieillards intarissables sur les origines et les légendes de Cyrtha » (p. 9).

La dénomination « Beni Djer » nous fait d'abord penser à Beni Hilal, la tribu légendaire du *Polygone étoilé* de Kateb Yacine et à laquelle fait d'ailleurs référence Salim Bachi qui écrit au sujet des Beni Djer :

Quand le mépris était à son comble, la lune, dans sa splendeur, battait le rappel de ses fils. Ils [les Beni Djer] accouraient, et la vague se levait ; une âpre écume sertissait les rives où le malheur régnait : la terre entrait en convulsions. (p. 48).

Nous pouvons percevoir ici un écho de Kateb Yacine dans le sens où « les fils de la lune » renvoie aux « Beni Hilal »<sup>461</sup>. Notons qu'outre cette intertextualité, les « Beni Djer » de Salim Bachi tout comme les « Beni Hilal » de Kateb Yacine apparaissent dans les deux cas comme les indigènes qui n'ont pas su défendre la terre de leurs ancêtres.

Ce que nous avons remarqué par ailleurs, c'est que la désignation Beni Djer peut faire référence aussi à la tribu de la reine berbère les « Djeraoua ». « Beni Djer » constituerait donc une troncation de « Djeraoua » à laquelle on a ajouté « Beni » qui veut dire en arabe « fils de » très utilisé dans les processus d'appellation arabe et berbère.

Ainsi, aussi mythiques et énigmatiques que les « Beni Hilal » de Kateb Yacine, Salim Bachi confond sous la même appellation « Beni Djer », Arabes et Berbères au moyen de l'adverbe « peut-être ». Cette technique d'écriture qui consiste donc à les fusionner produit un effet de vraisemblance parce qu'en fait les « Beni Djer » ou tout simplement les originaires des terres cyrthéennes, sont ceux qu'on désigne aujourd'hui d'Arabes au détriment des véritables originaires, les Berbères. Mais Salim Bachi qui n'adhère pas à cette idéologie, ne confond « Beni Djer » et « Arabes » que pour faire endosser à ces derniers la responsabilité de n'avoir pas su défendre la terre qu'eux-mêmes ont pris de force à la reine berbère.

Mais cet adverbe « peut-être » à l'aide duquel « Arabes » et « Beni Djer » sont confondus peut être révélateur d'une autre réalité. Il dit en effet à quel point, depuis

---

<sup>461</sup> I. Abdoun souligne, que « fils de la Lune » est une traduction « poétique » du nom de la tribu « Beni Hilal » (qui s'écrit normalement Béni Hilâl) et ajoute qu'« En arabe la lune se dit *el qamar* et le croissant *el hilâl*. Béni Hilâl (littéralement : Les Fils Hilâl) est donc un génitif généalogique, Hilâl étant l'ancêtre éponyme de cette tribu (pratique onomastique au demeurant commune aux Arabes et aux Berbères, voire universelle). Voir ABDOUN, Mohammed Ismaïl. « Propositions de lecture nomadique d'un texte nomade : l'exemple du *Polygone étoilé* de Kateb Yacine », op. cit.

l'arrivée des Arabes au Maghreb, il n'est plus question de parler uniquement de berbères puisque le métissage a eu lieu et que la norme endogène ne relève plus que du pur fantasme à partir du moment où il y a eu ce brassage et ce mariage mixte avec les Arabes<sup>462</sup>. C'est la raison qui justifie probablement le besoin de recourir à une dénomination (« Beni Djer ») autre que berbères pour désigner les originaires de Cyrtha qui hantent La Kahéna, la maison bâtie par Louis Bergagna.

Observons maintenant les anaphores lexicales qui permettent, dans la phrase précédemment relevée, de reprendre « La Kahéna » :

1. « reine berbère » dans la première proposition.
2. « guerrière » dans la deuxième proposition.
3. « reine juive » (deux fois) et le pronom personnel « elle » dans la troisième proposition.

Pour Salim Bachi, La Kahéna serait donc une reine berbère de confession juive. Or on sait aujourd'hui que la guerrière des Aurès était chrétienne plutôt que juive ou païenne. Gabriel Camps écrit en effet à ce propos : « cette femme qui se nommait Dihia et que nous savons maintenant avoir été chrétienne, (...) »<sup>463</sup>. Dans le même sens, Jean Déjeux, après un argumentaire où il compare plusieurs hypothèses de différents historiens à différentes époques, cite Mohamed Talbi<sup>464</sup> dont la proposition lui semble la plus plausible : « Donc, il y a de fortes présomptions, sinon une quasi certitude, pour que La Kahina fût plutôt chrétienne que juive »<sup>465</sup>.

Il paraît alors légitime de se demander à ce stade d'analyse pourquoi notre auteur a opté pour cette qualification répétée maintes fois dans plusieurs endroits du texte. Deux

---

<sup>462</sup> Le brassage est confirmé en effet même si « l'apport ethnique arabe au moment de la conquête est une goutte d'eau dans l'océan berbère », selon les termes de Bernard Lugan lors de son intervention à la radio « Courtoisie », intervention disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=abiPn92bIPw> consulté le 26/12/2016.

Aussi, les recherches historiques démontrent aujourd'hui que le nombre d'Arabes au moment de la conquête du Maghreb était presque insignifiant par rapport au nombre des Berbères, originaires de la région. Se référer notamment à CAMPS, Gabriel. *Les Berbères : mémoire et identité*, op. cit.

<sup>463</sup> CAMPS, Gabriel. *Les Berbères : mémoire et identité*, op. cit., p. 136.

<sup>464</sup> Historien tunisien auquel se réfère Jean Déjeux tout au long de son étude sur *La Kahéna*, en particulier dans les publications : *Kâhina* in l'Encyclopédie de l'Islam, pp. 440-442 et « Un nouveau fragment de l'histoire de l'Occident musulman (62-196/682-812) : L'épopée d'al-Kahina » in *Les Cahiers de Tunisie*, Tunis, T XIX, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> trim. 1971, pp. 19-52.

<sup>465</sup> DEJEUX, Jean. *Femmes d'Algérie : Légendes, Traditions, Histoire, Littérature*, op. cit., p. 82.

hypothèses peuvent à ce moment-là être avancées. La première est que, pour écrire son roman, Salim Bachi s'est référé uniquement à des sources historiques qui prétendent que La Kahéna était juive, des sources parmi lesquelles nous pouvons citer la plus importante, celle notamment d'Ibn Khaldoun, auquel recourt la majorité des écrivains au sujet de La Kahéna entre autres, historien qui a pourtant écrit plusieurs siècles après la conquête Arabe et la résistance de la reine berbère. Salim Bachi serait donc persuadé que La Kahéna était juive.

La deuxième éventualité serait que notre auteur ait retenu délibérément, parmi toutes les autres possibilités, le fait qu'elle serait juive. Une perspective qui peut servir en effet à inscrire l'identité algérienne dans la diversité, la complexité et le multiculturalisme afin de l'opposer, d'une part, au despotisme de l'origine unique et, d'autre part, à l'idéologie de l'arabisme et de l'islamisme qui exclut toutes les autres appartenances de l'Algérie<sup>466</sup>.

Remarquons par ailleurs que les qualificatifs « berbère » ou « juive » ne sont pas placés de manière aléatoire dans la phrase citée ci-dessus : « la reine berbère » suit immédiatement « la maison de colon » dans la première proposition alors que « reine juive » dans la dernière proposition vient juste après « les Beni Djer » d'abord qui se confondent avec « les Arabes », puis après, « les armées du Croissant ». Tout se passe donc comme si l'auteur avait construit un réseau d'opposition où « berbère » s'oppose à « colon » et où « juif »/« juive s'oppose à « Arabes » (deux fois dans la même proposition).

Grâce à ces oppositions, l'auteur désamorce dans un premier temps l'idéologie colonialiste tournée en dérision dans la première proposition, en mettant en évidence la situation paradoxale de Louis Bergagna, un colon, qui donna à sa maison le nom de la guerrière berbère éprise de liberté. Salim Bachi se moque en quelque sorte de la politique française qui a voulu récupérer, comme nous l'avons déjà noté, la figure de La Kahéna avec tous les clichés de la littérature coloniale<sup>467</sup>, afin d'étouffer toute révolution et afin de soumettre toute la population indigène à son autorité.

---

<sup>466</sup> Mais il faut noter aussi que Salim Bachi, en tant que romancier, a le droit de se tromper en ce qui concerne l'Histoire surtout si les épisodes rapportés sont réduits à des hypothèses d'historiens comme c'est le cas pour la confession de La Kahéna. Rappelons à ce sujet l'une des conclusions les plus importantes de Macherey sur la « théorie marxiste du reflet » où il note que la fiction n'est qu'un miroir brisé de l'Histoire.

<sup>467</sup> En effet, Selon Jean Déjeux, les français, à l'époque coloniale, ont voulu faire croire au caractère versatile des berbères et à la nécessité d'un souverain étranger puissant pour les gouverner. En interprétant le roman de

Dans un deuxième temps, en opposant La Kahéna en tant que « juive » à « Arabes », l'auteur neutralise l'idéologie de l'arabisme abusif qui consiste à se référer uniquement au passé arabo-musulman de l'Algérie en reniant toutes les autres propriétés de l'identité comme l'héritage hellénistique<sup>468</sup> mais aussi juif avec l'arrivée, dès l'antiquité, d'une communauté juive importante en Afrique du Nord et notamment en Algérie.

Notre hypothèse au sujet de l'opposition (reine juive / Arabes) se confirme dans la phrase qui suit directement le passage analysé ci-dessus :

Elle avait réuni ses hommes, leur avait parlé, avait évoqué l'unicité de Dieu qui n'avait que faire d'une redite, d'un nouveau message, d'une nouvelle donne, et elle s'était lancée dans la bataille avec la rage de celle qui ne parviendrait pas à vaincre, non jamais, mais cela n'importait plus, elle poursuivrait sa quête jusque dans la tombe, elle serait la Kahéna, la Traîtresse et la Juive, les deux seuls qualificatifs qu'ils lui donneraient, redoutant pendant les siècles à venir le réveil de la première femme qui leur résista. (p. 16).

Soulignons d'abord le rythme ternaire qui ponctue cette longue phrase :

- 1) elle avait réuni ses hommes / leur avait parlé / avait évoqué l'unicité de Dieu
- 2) qui n'avait que faire d'une redite / d'un nouveau message / d'une nouvelle donne
- 3) elle s'était lancée dans la bataille avec la rage de celle qui ne parviendrait pas à vaincre non jamais / mais cela n'importait plus / elle poursuivrait sa quête jusque dans la tombe
- 4) elle serait la Kahéna / la Traîtresse / et la Juive

---

Magali-Boisnard, Jean Déjeux restitue l'idée générale que prône cette auteure : « Ainsi donc ce roman insiste sur les amours de la Kahina et revient à la fin sur l'inconstance des « berbères de tous les temps », sur « leur versatilité », ce qu'il fallait sans doute démontrer. Compte tenu de cet atavisme, ils ont donc besoin d'un chef de poigne pour les empêcher de « retomber dans l'état initial ». Naturellement la France est là pour cela ». In DEJEUX, Jean. *Femmes d'Algérie : Légendes, Traditions, Histoire, Littérature*, op. cit., p. 92.

<sup>468</sup> Rappelons ce que Salim Bachi répond à un journaliste qui lui pose une question sur son utilisation fréquente de la mythologie grecque : « c'est le patrimoine commun de la Méditerranée, de l'Algérie en particulier qui a été un royaume hellénistique à une période de son histoire. C'est un clin d'œil que j'ai voulu faire dans mes premiers romans à cette antiquité grecque. On nous parlait beaucoup du passé arabe de l'Algérie, je voulais donc montrer qu'il n'y avait pas que le passé arabe ». Entretien disponible sur <http://www.livrescq.com/livrescq/?p=33> Consulté le 17/08/2012. Dans un autre entretien accordé à Cheniki, Salim Bachi dit : « Non l'Algérie n'est pas seulement arabe, elle n'est pas seulement berbère, elle n'est pas seulement française ou romaine. Si l'on veut exalter une seule de ces virtualités historiques, l'on se trompe et l'on commet un crime mémoriel. Voilà ce que veulent dire certains de mes livres. » Entretien disponible sur : <http://cultures-algerie.wifeo.com/entretien2-cheniki.php> Consulté le 25/02/2017.

La trinarité de cet énoncé, tout en apportant un équilibre et une symétrie à l'ensemble de la phrase, contribue, en effet, à sublimer et à magnifier La Kahéna. Associer à chaque fois ainsi trois déterminations inscrit l'énoncé dans un processus discursif apologique mais aussi argumentatif concernant les exploits guerriers de l'héroïne. Car comme dit si bien Léo Spitzer : « quiconque dit quelque chose deux fois trahit son manque d'assurance, qui dit quelque chose trois fois n'admet pas la contradiction. La triade, par son organisation symétrique autour d'un élément central a quelque chose de définitif »<sup>469</sup>.

Outre l'exaltation et la glorification de La Kahéna, cette amplification où s'imbriquent des énoncés au rythme ternaire fonctionne comme une série d'arguments justifiant la grandeur de la reine tout en reproduisant concrètement, à notre sens, par la juxtaposition à chaque fois de trois déterminations, l'héroïsme, la bravoure mais surtout l'acharnement de la guerrière à combattre son ennemi, un acharnement annoncé déjà dans la phrase précédente et où l'on repère d'ailleurs deux occurrences de ce mot : « (...) cette reine berbère survivait dans les mémoires en raison de son **acharnement** à vaincre l'envahisseur » (p. 15) et « elles furent surprises par l'**acharnement** de la reine juive ... » (p. 16).

C'est ainsi que la dernière proposition qui vient refermer cet ensemble ternaire s'inscrit comme une suite logique, les Arabes ne pouvaient que la craindre et redouter son réveil. C'est pourquoi, on l'a traité, comme le montre le dernier ensemble ternaire de « Kahéna, de Traïtesse et de Juive ». Même si le narrateur note qu'il y a ici deux qualificatifs « les deux seuls qualificatifs qu'ils lui donneraient », il y en a, en vérité, trois, puisque « Kahéna » est d'abord un qualificatif donné à la reine avant de devenir son nom. Les majuscules de renforcement sur les caractérisations, en plus d'attirer l'attention, mettent l'accent essentiellement sur la traïtrise et surtout sur la confession juive de la reine.

La traïtrise est en effet la pire accusation dont peut faire l'objet un guerrier et en ce qui concerne les Arabes-musulmans, être d'une confession autre que l'Islam, et en particulier juive<sup>470</sup>, relève presque d'une hérésie. Au terme de cette phrase où le processus

---

<sup>469</sup> SPITZER, Léo. *Etude de Style*, Paris, éd., Gallimard, coll. « Tell », 1970, p. 409.

<sup>470</sup> La méfiance et l'aversion réciproques entre juifs et musulmans remontent, au-delà de la fin de la deuxième guerre mondiale où les Nations Unies attribuèrent des terres palestiniennes au peuple juif, aux récits bibliques et coraniques où dans les uns, le fils promis qui devait hériter des promesses de Dieu à Abraham c'est Isaac, et dans les autres c'est Ismaël. Mais notons également que malgré cette antagonisme millénaire, Arabes et Juifs ont vécu plusieurs siècles en relative paix, voire en parfaite harmonie à l'âge d'or de l'Andalousie par exemple.

de sublimation est à son apogée, le narrateur déconstruit donc l'idéologie arabiste qui attribue les pires spécifications à la reine dans le but de la rabaisser, de la déprécier et de l'empêcher de passer à la postérité.

Cette trinité de qualificatifs qui peut se lire aussi comme une gradation ascendante sur l'échelle des valeurs considérées comme péjoratives, « elle serait la Kahéna, la Traîtresse et la Juive », explique à quel point les adversaires de La Kahéna ont œuvré à rabaisser la notoriété de la guerrière et à dévaloriser son acte le plus noble, celui de défendre sa liberté et sa terre.

L'héroïne est alors étiquetée de Juive, le pire qualificatif pour susciter l'aversion des générations futures devenues musulmanes après la défaite de La Kahéna, réduisant ainsi son acte de bravoure à son opposition à la religion musulmane. Le qualificatif « traîtresse » a, dans le même sens, pour objectif de restreindre la résistance de la guerrière à sa politique de la terre brûlée, une pratique que la reine a utilisée en pensant pouvoir repousser ainsi la progression des troupes Arabes provoquant, contrairement à ce qu'elle espérait, la famine de son peuple qui s'est rallié par conséquent à l'adversaire. Elle a aussi été traitée de Kahéna et donc « de prophétesse », « de devineresse », « de magicienne », « de sorcière » en raison de son don de visionnaire et de son pouvoir de prophétie. Car « Kahéna » aurait pour racine sémitique *K H N*, dont l'arabe et l'hébreu « kohn » et « kohen », qui veut dire « prêtre » ou « prêtresse ». On a ainsi surnommé l'héroïne « Kahéna » comme « les anglais avaient appelé Jeanne d'Arc « la sorcière » »<sup>471</sup>.

Ce qui peut paraître extraordinaire justement dans le cas de la guerrière berbère c'est le retournement onomastique dont elle a fait l'objet. Alors qu'on lui a donné le nom de La Kahéna comme stigmaté de calomnie et d'avilissement, le sobriquet, grâce à un exceptionnel procédé de nominalisation, perd son sens initial (sorcière) et devient un nom propre, un prénom valorisant et valorisé, considéré comme un symbole de résistance face à l'arabisme importé d'Orient après l'indépendance.

C'est en retournant comme on retourne un gant que la qualité péjorative contenue dans « La Kahéna » est détournée au profit des ceux qui réclament, surtout après le printemps berbère de 1980, la réintégration de la dimension berbère dans la définition de l'identité algérienne, et ce, en se réappropriant le nom. En supprimant l'article de

---

<sup>471</sup> DEJEUX, Jean. *Femmes d'Algérie : Légendes, Traditions, Histoire, Littérature*, op. cit., p. 77.

l'expression commune arabe « El » dans « El Kahina », le surnom est transformé, voire transmué, en nom propre berbère « Kahina », lequel efface quasiment le nom berbère originel Dihya. Pour preuve, le prénom ou le nom propre de Kahina n'existe nulle part dans les pays arabes où il demeure dans son acception première de sorcière et de magicienne avec le masculin « الكاهن » « kahen ».

Dans un contexte antithétique donc à l'acception première de « Kahéna », le nom est aujourd'hui réinvesti positivement dans toute l'Afrique du Nord et utilisé comme emblème de résistance et de lutte contre l'aberration de ce qu'on appelle « le Maghreb Arabe », sans aucune valorisation berbère. Le nom contribue ainsi à l'affirmation de l'identité propre du berbéro-musulman-maghrébin différente évidemment de celle du musulman d'Orient. Une différence fondamentale relevée d'ailleurs par les historiens qui les distinguent anthropologiquement et géographiquement par les dénominations d'Orient musulman et Occident musulman. Ce dernier se caractérise essentiellement par l'intégration de la civilisation berbère grâce au contenu universaliste et égalitariste de l'Islam qui a permis à la culture berbère dans des domaines différents comme l'art, la poésie, la philosophie, la mystique ou encore l'architecture et la musique, d'être au fondement de la civilisation maghrébo-andalouse (et non pas arabo-andalouse, le mot « arabe » ayant une connotation simplement linguistique non ethnique).

Il convient d'ajouter ici que le titre du roman *La Kahéna* exprime déjà, même de manière très implicite, une oscillation entre le toponyme et l'anthroponyme grâce justement à l'article de définition « la », qui, en français, rabaisse ou élargit et généralise le sens du nom propre, ce qui est le cas ici. La Kahéna devient alors un toponyme au même titre que « Les Champs Elysées », « La redoute » ou autre.

Il faut souligner aussi que le retournement onomastique ne concerne pas seulement la période postindépendance, mais également et de manière particulière l'époque coloniale dans le récit de Salim Bachi.

Le texte passe sous silence en effet, les véritables raisons qui ont poussé Louis Bergagna à donner une telle dénomination à sa maison. Seulement, nous pouvons supposer que le bâtisseur de La Kahéna, à l'image de la politique coloniale de l'époque, a voulu récupérer la figure de la reine berbère pour des raisons que nous avons déjà explicitées et qui consistent essentiellement à légitimer la présence coloniale en revalorisant, soi-disant,

la dimension berbère de l'identité discréditée depuis l'arrivée des Arabes. Ressusciter La Kahéna reviendrait finalement à louer les bienfaits de la « mère patrie française » en Algérie.

Mais, Louis Bergagna tout comme la stratégie politique de l'époque n'ont pas abouti au résultat espéré et ont eu même l'effet inverse, puisque le nom donné à la demeure coloniale a réalisé ce qu'on peut appeler la synthèse de la dialectique de la maîtrise et de la servitude<sup>472</sup> où l'opprimé se libère enfin de son maître, période qui correspond donc, dans la conception hégélienne, « à la négation de la négation ».

Effectivement, c'est l'un des ouvriers qui a proposé à Louis Bergagna de donner le nom de La Kahéna à sa villa : « Il (Louis Bergagna) reviendrait bâtir sa maison, *La Kahéna*, dont le nom lui fut suggéré par un ouvrier, un Arabo-Berbère sans culture, ensauvagé comme ils l'étaient tous. » (p. 34).

Signalons d'abord le cliché que comporte cette phrase. Il s'agit de « ensauvagé », un cliché de la vision coloniale de l'« Arabe » ou de l'indigène dont on note une autre occurrence dans un autre passage : « (...) ces Arabes **ensauvagés** (...) » (p. 134).

Dans les deux cas, le stéréotype « ensauvagé » met en évidence la situation paradoxale de Louis Bergagna qui prend en considération la suggestion de l'« Arabe » considéré pourtant comme inculte, non-civilisé et dont la nature humaine est même mise en doute. Cependant, c'est cet être méprisé et dédaigné qui, en fin de compte, tourne en ridicule l'être supérieur qui a bien accepté de donner à sa maison le nom de la reine rebelle, symbole de la résistance contre tout envahisseur. Le narrateur montre que l'ouvrier arabe est bien conscient de son intelligence et de la supériorité de son raisonnement en excluant le colonisateur par le seul moyen de ce nom, même si l'expulsion reste pour le moment purement symbolique :

L'ouvrier arabe en suggérant de la nommer ainsi pour se jouer de Louis Bergagna, qui un jour de colère l'avait brutalisé avant de le renvoyer, devait subodorer qu'un nom ne prêtait jamais à rire et que désigner de la sorte la maison du colon c'était dans le même temps prononcer une sentence de bannissement. (pp. 103-104).

---

<sup>472</sup> Dans la conception hégélienne de l'Histoire, celle-ci se divise, en effet, en trois grandes périodes : la thèse (l'affirmation), l'antithèse (la négation) et la synthèse (la négation de la négation).

Le nom opérant donc comme une relégation et une expulsion, le colonisé évince enfin son despote comme se libère l'esclave de son maître réalisant ainsi la synthèse du processus historique : « Il (Louis Bergagna) l'adopterait sans ciller pendant que l'Arabe en question se répandrait dans la ville en se gaussant de lui ; **par la grâce d'un nom**, l'esclave se libérait du maître, le chassait de sa propre demeure, ouvrait sous ses pieds la terre qui l'engloutirait. » (p. 47). On assiste alors à l'essor du nationalisme anticolonial et à la mort tragique de Louis Bergagna qui a pourtant financé vers la fin de sa vie la lutte armée algérienne.

C'est donc grâce à une ingénieuse construction de l'imaginaire que La Kahéna est instituée au rang de symbole de résistance contre toute forme de despotisme qu'il soit concret et physique ou simplement idéologique et doctrinal. Et chez Salim Bachi, le processus d'exhaussement qui va parfois jusqu'à l'idéalisation est étroitement lié à la déconstruction idéologique afin de faire de La Kahéna une figure phare de revendication identitaire.

A ce stade d'analyse, il est nécessaire de résumer ce point très brièvement afin de tirer quelques conclusions. Dans l'analyse du processus d'exhaussement, nous avons vu comment, grâce à l'imaginaire, La Kahéna de Salim Bachi transcende la figure historique par des glissements, tout au long du texte, de l'Histoire à la légende, de la légende au mythe pour devenir en fin de compte un symbole, un puissant symbole de revendication identitaire. Car La Kahéna s'érige, comme nous l'avons déjà montré, contre l'absurdité onomastique de ce qu'on appelle le « Maghreb Arabe » sans aucune valorisation de la dimension berbère. Et en tant que symbole, la reine berbère peut se lire donc comme une sur-réaction contre la dénégation de la spécificité Maghrébine et par conséquent contre l'idéologie de l'arabisme et non pas contre la culture et la langue arabes, et pour preuve, on maintient le nom arabe La Kahéna qui se substitue même au nom originel Dihya.

Il est à remarquer par ailleurs que l'identité qui se construit dans *Le Chien d'Ulysse* et *La Kahéna* et qui se poursuit en filigrane dans des romans postérieurs, en particulier dans *Amours et Aventures de Sindbad le Marin*, peut être considérée comme une sorte de métaphore filée ou comme la variation sur un même motif musical. Aussi, peut-on dire que cette diversification autour du symbole de l'identité qui se présente parfois sous la forme

d'un arbre, « l'eucalyptus », et d'autres fois de toponyme, avec des glissements constants vers l'anthroponyme et inversement, se développe comme un rhizome : figure-concept au-delà du sens littéral de « plante ».

Toutefois, il paraît essentiel de noter que le symbole identitaire chez Salim Bachi est traversé par toutes sortes d'ambivalences d'où les variations (du toponyme à l'anthroponyme et inversement) et les nombreuses figures de rhétoriques (la personnification, l'amplification, l'oxymore...). Car même si l'auteur croit saisir l'identité dans « l'arbre » ou dans le symbole de « La Kahéna », il fait face à une impasse d'où les ambivalences et l'abondance des procédés stylistiques. L'écriture dépasse de cette manière le présupposé idéologique selon lequel l'identité s'incarne dans ce qu'on appelle « la racine unique ».

En effet, nous avons vu comment dans *Le Chien d'Ulysse*, l'eucalyptus, symbole de l'identité, renverse paradoxalement l'idée de l'origine unique que véhicule pourtant l'arborescence, en confrontant constamment le couple oxymorique de l'ombre et de la lumière. De la même manière, les oscillations du toponyme à l'anthroponyme et inversement ainsi que les fluctuations Histoire/légende/mythe, font de La Kahéna un symbole identitaire instable, changeant et polymorphe.

Loin d'être dupe, Salim Bachi est conscient du caractère insaisissable de cette identité incessamment recherchée et qu'il essaye pourtant de cerner et d'incarner dans un symbole. D'ailleurs, il fait dire au narrateur à différents endroits :

Rien à faire, la même impression d'étrangeté. C'était comme si la villa dansait dans le ciel. Elle **se transformait** sous ses yeux, Hamid Kaïm en était persuadé. (...) Hamid Kaïm en vint à penser qu'il était le jouet de la fatigue, ou plutôt d'une illusion d'optique. (p. 257)

Ali Khan ouvrit le portail en fer forgé et Hamid aperçut La Kahéna. Elle **se transformait** à mesure qu'il la parcourait du regard, ne parvenant jamais à l'envisager dans sa totalité. Elle se dérobait sous ses yeux, lui infligeant la plus étrange déroute des sens. Il se persuada que l'image de la bâtisse était sans cesse troublée par les rayons du soleil qui frappaient directement sa façade blanche. Rien n'était plus faux. Il en était certain ; les éclats de lumière ne pouvaient surgir de plusieurs directions à la fois. A de rares instants pourtant, *La Kahéna* se figeait et il la contemplait dans son ensemble, mais cet effet ne durait pas, et, à nouveau, il s'adaptait à une nouvelle vision. (pp. 258-259).

Incapable de la saisir dans sa totalité, La Kahéna se transforme sous les yeux même du héros. Impénétrable et fuyante, elle incarne ainsi l'ambivalence et la complexité de l'identité algérienne, voire de toute identité.

Voilà donc comment, nous semble-t-il l'écriture qui suit un mouvement rhizomatique avec toutes les ambivalences qu'elle donne à lire, échappe, souvent à l'insu de l'auteur, à sa considération première où il croit pouvoir définir l'identité. L'écriture contredit donc toute reterritorialisation de l'identité laquelle est en perpétuel dynamique de déterritorialisation, voire en perpétuel devenir, puisqu'elle est toujours à refaire et à (re) construire.

Dans *Nedjma* de Kateb Yacine – qui constitue, comme nous l'avons signalé à plusieurs reprises, un intertexte important des romans de Salim Bachi – c'est la « figure du nègre », qui brise le cercle mortifère de l'identité mono-centrée. Dans son article, Abdoun écrit à ce sujet :

l'intervention déterritorialisante du Nègre, la ligne de fuite qu'il instaure d'autorité est « révolutionnaire » en ce qu'elle nous semble *imposer* la nécessité d'une interrogation critique sur le danger d'une identité fermée sur elle-même, clanique, trop ethnicisée, à la limite de la racialisation, carcérale, quasi schizoïdique, dans le même temps qu'elle laisse entrevoir la réelle possibilité – réelle historiquement et anthropologiquement – d'une identité à la fois singulière et plurielle, régionale et continentale et donc d'un devenir multiculturel différencié et unitaire, en un mot, véritablement panafricain...<sup>473</sup> (c'est l'auteur qui souligne).

Il en va de même pour les symboles identitaires de Salim Bachi qui, par leur caractère insaisissable et ambivalent, inscrivent l'identité dans une sorte de renouvellement perpétuel allant à l'encontre de tout figement ou enfermement qui serait une résignation mortifère. L'image changeante du symbole déterritorialise effectivement l'identité d'une conception fantasmagorique, dogmatique et rigide en instaurant des lignes de fuite révolutionnaires. En constant devenir, elle est recommencée à l'infini, voire indéfiniment renaissante, comme le souligne le narrateur lui-même :

---

<sup>473</sup> ABDOUN, Mohamed Ismaïl. « Quelques remarques sur le mythe des ancêtres chez Kateb Yacine ou comment le Nègre « providentiel » de *Nedjma* bouleverse la mythologie identitaire » In *Pouvoirs du mythe dans les littératures francophones du Maghreb et du Machrek* n° 81, Université Stendhal (Grenoble), coll. « Recherches et Travaux », 2012, pp. 113-119.

Il s'était lancé dans la construction de *La Kahéna* (...) et cette maison, sa fierté, sa plus belle réalisation, avait surgi de la terre comme un fruit de l'arbre, énigmatique, insupportable pour qui ne l'avait imaginée, **renaissante**, sans cesse troublée, au bord de la ruine, infinie et pourtant close, circonscrite comme une tombe et ouverte sur la mer. (p. 236) (Nous soulignons).

Cette constante renaissance renforcée par une série de couples oxymoriques soutient ainsi l'idée selon laquelle La Kahéna (ou l'identité) est ouverte et évolutive récusant toute immobilité ou réduction à une conception figée ou rigide.

Il est toutefois nécessaire de signaler ici une réserve importante : ce mouvement rhizomatique de l'identité n'est pas toujours positif car il aboutit parfois à une sorte de sclérose. Le rhizome peut en effet tourner à la mauvaise herbe comme le prouve l'Histoire/la révolution de l'Algérie – le fratricide avant et après l'indépendance – mais aussi l'itinéraire de Seyf dans le CDU et de Rachid dans La K qui étaient tous les deux étudiants mais qui se sont enlisés dans l'engrenage de la violence, l'un en torturant dans les sous-sols du commissariat central de Cyrtha après son engagement dans la police et l'autre en se vengeant et en tuant un élément de la police secrète qui l'a supplicié pendant les manifestations d'octobre 1988. Mais c'est un « accident de parcours » parfois inévitable qui n'empêche point le rhizome de renaître à nouveau de sa mauvaise herbe comme le phénix mythique de ses cendres...

## CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE

Nous avons abordé, dans la deuxième partie, la question des espaces textuels où nous avons d'abord analysé la conception labyrinthique de Salim Bachi. Dans un premier temps, nous avons montré que la métaphore du labyrinthe illustre l'ampleur du désarroi et du morcellement identitaire tant ce motif architectural figure un environnement hostile à l'être humain. L'errance de Hocine à travers Cyrtha est emblématique donc de la quête du héros voulant échapper au dédale et au Minotaure incarné dans le texte par toutes les formes de violence qu'elle soit terroriste ou antiterroriste. A la lumière des travaux de Pierre Loubier essentiellement, nous avons vu que cette marche dédaléenne, en tant que langage chorégraphique, a des vertus curatives dans le sens où le protagoniste tente de dépasser ses pulsions bestiales et animales déterminées par le contexte historique mortifère. Outre les nombreuses déterritorialisations dans le rêve, la rêverie et l'Histoire que provoque le cheminement dédaléen, Hocine traverse le labyrinthe de son inconscient pour reconstituer l'entité de son moi. Car le labyrinthe établit un rapport de réciprocité entre les abysses du moi et le monde physique.

Aussi, dans le labyrinthe cyrtéen, la femme occupe une place primordiale en tant qu'elle permet d'une part, la libération des interdits sociaux et moraux en instaurant un discours en faveur du désir charnel et de la féminité, et d'autre part d'exprimer et d'aiguiser le sentiment vital du vivre. Car si on se réfère à Nietzsche et à Georges Bataille, l'érotisme, proche de l'expérience dionysiaque et de la mystique, permet l'entière expression de la pulsion de vie. En effet nous avons constaté qu'au contact de la femme et de son corps, Hocine goûte à la joie de vivre et oublie ponctuellement l'atmosphère inhibitrice de Cyrtha.

Mais la femme, à l'instar d'Ariane, sert également de guide à Hocine. Car, espace de renaissance et de révélation de soi, elle indique progressivement au héros le chemin vers la sortie et l'accomplissement de soi en le libérant de l'hostilité et de l'agressivité de la réalité sociale. L'étreinte amoureuse est ainsi une quête de l'identité par la médiation du corps ce qui permet la rencontre bénéfique avec l'Autre mais aussi et surtout avec soi-même. C'est de cette manière donc que la figure féminine se trouve intimement liée à la quête ontologique tout au long du parcours dédaléen.

Nous avons montré ensuite que toutes ces errances mentales et géographiques à travers le dédale cyrthéen débouchent finalement sur la recherche de l'espace originel dans lequel Hocine tente de revenir à un état embryonnaire pour s'auto-engendrer. En parcourant sa ville, le héros effectue en effet un retour aux territoires de l'enfance et au monde matriciel primordial.

En outre, l'écriture qui a ponctué le cheminement dédaléen de Hocine occupe un rôle d'une grande importance quant à la réalisation de soi. Au cours de ses errances, le héros se lance en effet dans une activité créatrice, l'écriture de son œuvre d'art. Nous avons montré que la propriété salutaire de l'écriture, comme de toute activité artistique d'ailleurs, réside dans sa capacité à servir d'exutoire conjurant l'aliénation qui découle d'une atmosphère létale car l'art seul, comme le dit Nietzsche, a le pouvoir de rendre supportable le tragique de l'existence. L'écriture est par conséquent une sorte de ligne de liberté, une déterritorialisation exorcisante capable de neutraliser les affres de la guerre civile. C'est dans ce sens que l'écriture est pour Hocine ce qu'Ariane fut pour Thésée. Et c'est dans le même sens que Gaston Bachelard écrit dans *La terre et les rêveries du repos* : « le fil d'Ariane est le fil du discours. Il est de l'ordre du rêve raconté. C'est un fil de retour »<sup>474</sup>.

Dans le second chapitre, c'est la mise en abyme en tant qu'espace textuel qui a fait l'objet de notre étude. A l'instar des contes légendaires de Schéhérazade, tout se passe dans notre corpus comme si chaque récit devait entraîner un autre récit même s'il n'y a pas forcément de relation directe entre l'un et l'autre et même si le récit enchâssé n'est pas nécessairement le prolongement du récit enchâssant. C'est ainsi que s'accumulent plusieurs niveaux et plusieurs degrés d'enchâssements narratifs.

Il nous faut signaler ici qu'initialement nous avons voulu faire appel au concept de mise en abyme tel qu'il est défini par Dällenbach. Mais nous nous sommes vite heurtée à un obstacle méthodologique, car le principe de réflexivité auquel le structuraliste accorde une importance capitale dans la mise en abyme présente, pour notre corpus, toutes les dimensions d'un concept clos et figé, car il ne rend pas compte, à notre sens, de toutes les richesses et variations sémantiques de notre texte ni de la dynamique textuelle de Salim Bachi. En constatant donc toutes les limites de cette notion, le concept deleuzien de « répétition différentielle » nous a semblé plus opératoire quant à notre objet d'étude. Car à

---

<sup>474</sup> Gaston Bachelard. *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 241.

la différence des *Mille et une Nuits* où les récits enchâssés sont autonomes et séparables, l'enchâssement chez notre auteur en revanche se caractérise par l'interdépendance des récits emboîtés à tel point qu'on a l'impression que c'est la même histoire qui se répète indéfiniment. Ainsi, quand bien même la réflexion des récits est avérée, cela n'implique nullement la redondance de l'identique car le reflet est à chaque fois changeant, dépassant de cette manière le figement de la simple réflexion du miroir et confère ainsi à l'écriture sa mobilité créative. La répétition n'est donc pas « réitération du même » mais répétition de la différence au sens deleuzien, car, comme nous l'avons montré, chaque récit enchâssé est singulier malgré sa ressemblance avec un autre.

Nous avons noté par ailleurs que cette réitération qui donne au texte toute sa dynamique met aussi en évidence le caractère fluctuant et hypothétique de l'identité qui revient ainsi constamment sous différentes formes et à différents endroits du récit. Ce qui constitue, selon nous, la preuve que l'identité est une interrogation perpétuellement renouvelée.

Dans le dernier chapitre de cette partie, nous avons voulu approfondir la question de la rhétorique de la quête de soi. Nous avons montré comment à partir de quelques procédés stylistiques, Salim Bachi parvient à faire de « l'eucalyptus » et de « La Kahéna » des symboles identitaires.

Dans *Le Chien d'Ulysse*, l'oxymore ombre/lumière qui ajoint des valeurs contraires donne au symbole de l'eucalyptus une dimension ambivalente. En effet, alors que l'eucalyptus/arbre est censé représenter la racine et l'origine unique, la récurrence de cette figure de style transforme, à notre sens, l'arborescence en système rhizomatique et devient ainsi le symbole d'une identité plurielle.

Quant à *La Kahéna*, plusieurs procédés stylistiques ont contribué à dresser la figure historique comme le symbole de la permanence de l'identité algérienne et comme l'emblème de son androgynéité et de son hybridité. La personnification, l'amplification et autres figures ont permis ainsi le glissement du toponyme à l'anthroponyme (et inversement), l'exhaussement légendaire et la déconstruction idéologique.

## **CONCLUSION**

Notre recherche portait sur la quête de soi dans *Le Chien d'Ulysse* et *La Kahéna* de Salim Bachi. Nous avons donc suivi l'évolution de cette recherche identitaire tout au long des textes. A cette fin, nous nous sommes appuyée principalement sur des concepts deleuziens qui nous ont semblés opératoires pour l'analyse d'un univers romanesque aussi instable et en perpétuel mouvement que celui de notre auteur.

Au terme de notre étude, nous sommes parvenue à la conclusion selon laquelle l'« essence » de l'identité est insaisissable. Loin s'en faut, elle est toujours à construire tant elle semble en perpétuel devenir. Les innombrables tentatives de l'auteur – toujours vouées à l'échec d'ailleurs – qui attribue à ses personnages des aventures périlleuses afin de définir l'identité algérienne, le prouvent bien. Les textes de Salim Bachi se présentent, à ce propos, comme toute littérature dont la préoccupation essentielle est, outre le souci esthétique, de s'interroger sans aucune obligation d'apporter des réponses. C'est pourquoi, la quête de soi apparaît sous différentes formes changeant de nature et d'aspect à différents niveaux du récit. Cette caractéristique de l'identité qui consiste à se déterritorialiser toujours sans jamais se territorialiser définitivement, montre que celle-ci ne se trouve donc pas seulement dans le passé au risque de se scléroser mais qu'elle doit au contraire constamment s'orienter vers l'avenir, donc être toujours en devenir.

Aussi paradoxale que le phénomène de la langue, l'identité apparaît ainsi comme un invariant-variable. La comparaison du langage et du fait identitaire n'est pas aléatoire dans le sens où l'identité à l'instar de la pratique langagière, tout en étant fidèle à elle-même, change, évolue et se transforme à des vitesses variables en fonction des époques et des facteurs politiques, sociaux, religieux et autres. Une telle dynamique évolutive ne peut être appréciée parfois qu'au bout d'un très long terme, comme en témoigne par exemple, dans la langue, le passage de l'ancien français au français tel qu'on le connaît aujourd'hui. Dans le même sens, l'identité telle qu'elle apparaît chez notre auteur, est en constant renouvellement malgré parfois le sentiment de répétition du même, une répétition toutefois non à l'identique, comme nous l'avons montré précédemment, et qui procède par transformation différentielle productive et signifiante où le(s) sens se construit(sent) en s'enrichissant progressivement de significations nouvelles.

De surcroît, ce type de mouvement ne semble pas uniquement caractériser la recherche identitaire puisque toute l'écriture de Salim Bachi épouse l'impulsion de cette

quête<sup>475</sup> à tel point qu'elle se veut même à son image. C'est ainsi que tous les textes étudiés se placent, comme on l'a dit dès le début de cette recherche, sous le signe de *mobilis in mobili*, le mouvement (changement) dans le mouvement (changement) perpétuel.

En effet, nous nous sommes d'abord interrogée sur cette écriture qui semble à l'encontre des canevas traditionnels du roman. A la lumière de Deleuze, nous avons établi la cartographie des textes de Salim Bachi ce qui nous a permis de suivre la trajectoire de la quête de soi en opérant des connexions à travers les multiplicités (plateaux et strates) qui composent chaque texte. A l'issue de ce travail, nous avons constaté que l'enchaînement des plateaux et strates n'obéit à aucun ordre logique ni chronologique traditionnels. Régies par un système d'échos, les composantes textuelles sont à la fois en rupture et en rapport (résonnance) les unes avec les autres puisque chaque entité peut être lue à n'importe quel endroit et peut être connectée avec n'importe quelle autre entité. Par conséquent, les composantes narratives, au premier abord autonomes, s'avèrent cohérentes et homogènes en tant qu'elles renvoient les unes aux autres et se font écho selon un système d'agencement rhizomatique qui permet leur libre déploiement tout au long des textes.

C'est ainsi que la quête de soi évolue et s'amplifie au fil des récits et à travers les plateaux sans linéarité contraignante. Tel un rhizome, elle se rompt et reprend librement ailleurs, disparaît, réapparaît, et change de nature ou de forme en fonction des nouvelles connexions surgies à différents niveaux.

Aussi, nous avons montré que le constat au premier abord de l'apparente autonomie des composantes textuelles pourrait aboutir à la fausse conclusion selon laquelle l'écriture de Salim Bachi serait fragmentée ou fragmentaire. Or le système d'écho ou l'agencement des multiplicités hétérogènes que nous avons relevé constitue le principe même de l'univocité du texte qui fait qu'un même sens – ici la quête de soi – est reconduit de plusieurs manières et à plusieurs niveaux. Cet agencement prouve ainsi que l'ensemble des entités hétérogènes forment un tout homogène et cohérent malgré l'apparence d'un texte disparate.

En outre, cette capacité des blocs narratifs à "s'interpeler" à travers les ouvertures du texte par ce phénomène d'écho, met en évidence la mobilité scripturale des textes de Salim Bachi.

---

<sup>475</sup> Rappelons que le mot « quête » vient du latin *queste* et *quaerere* qui signifient « recherche » et « chercher » impliquant le mouvement, l'action, la mobilité.

Après avoir analysé le programme rhizomatique à l'œuvre dans le CDU et La K, nous avons étudié le rhizome de la quête de soi dans le processus narratif. Dans un premier temps, nous avons suivi de manière particulière la quête de soi de Hocine, le héros du CDU. On en a induit que même si celui-ci est attiré, à l'instar d'Ulysse, par le chant des sirènes qui ne cessent de le charmer et de le pousser à s'engager dans la spirale de la violence, il ne répond en fin de compte ni aux sollicitations de Seyf, ancien étudiant qui a versé en tant que policier dans l'exercice de la terreur, ni aux propositions alléchantes d'engagement dans la police secrète du commandant Smard. En constante mobilité et déterritorialisation, le protagoniste s'insurge ainsi contre toute forme de territorialisation qui serait une limitation létale de l'être et de l'identité.

Nous avons donc remarqué que c'est grâce au perpétuel mouvement de déterritorialisation-reterritorialisation que Hocine échappe à l'aliénation et à la profonde angoisse. L'accomplissement de l'être se réalise ainsi grâce à une identité en perpétuel devenir, une identité plurielle et multiple continuellement déterritorisée de toute conception monolithique mortifère.

Dans le deuxième volet du même chapitre, nous avons abordé la question du statut du narrateur où nous avons remarqué que même si le récit de Salim Bachi s'écrit à la première personne du singulier, le « je » ne renvoie jamais à un seul narrateur mais à toute une multiplicité. Cette hétérogénéité narrative qui va aboutir à la dissolution, voire même à l'anonymat à la fin du texte où la narration bascule subitement à l'impersonnel, est à l'image de la polymorphie et de la polyvalence de la quête de soi. Aussi, ce statut protéiforme du narrateur ainsi que l'usage de l'indirect libre disent à quel point la recherche identitaire est en permanent devenir. Cette identité narrative changeante constitue également la preuve selon laquelle l'être n'est jamais accompli tout à fait, définitivement.

Nous avons montré par ailleurs comment grâce à l'hétérogénéité du statut du narrateur et à d'autres procédés narratifs, l'énonciation personnelle dépasse dans le récit l'individuel pour revêtir une dimension proprement collective. C'est ainsi que tout en réintroduisant tout au long du texte du collectif dans l'individuel (ou l'individualiste<sup>476</sup>), l'auteur construit un agencement collectif d'énonciation susceptible de déplacer la quête de

---

<sup>476</sup> Nous pensons ici aux différents « je » du narrateur.

soi d'un monde tout à fait fictif vers le monde réel en agissant fortement sur la conscience collective.

Mais ce procédé d'agencement collectif d'énonciation exprime aussi, à notre sens, la nécessité pour Salim Bachi de rejeter la verticalité du « je » et de vivre la multiplicité interne. Mathias Enard n'affirme-t-il pas à ce propos que « l'homme se construit par ajout, par multiplicité »<sup>477</sup> ?

Ensuite nous avons analysé, dans le dernier chapitre de la première partie, la façon dont la quête de soi se réalise à travers la femme. Figure de la plus grande altérité puisqu'elle permet l'identification à la fois à l'Autre dans le même et à l'Autre « radicalement différent »<sup>478</sup>, la figure féminine chez Salim Bachi nous permet de constater à quel point la société contemporaine est réfractaire à la Différence, à toute Différence d'ailleurs qu'elle soit radicale ou pas. L'absence d'un personnage féminin à proprement parler doué d'un pouvoir de parole et d'action – excepté peut-être Attika dans *La K* et Amel dans le CDU –, la répartition inégale des prises de parole entre l'homme et la femme dans le texte ainsi que l'inversion des rôles où Hamid Kaïm occupe désormais la place de Schéhérazade pendant que la narratrice est écartée tout au long du récit, sont autant de phénomènes qui expriment le désir de substituer la parole masculine à la parole féminine.

En réduisant ainsi la femme au silence, nous avons montré que c'est l'altérité sous toutes ses formes – l'altérité du semblable et l'altérité radicale – qui devient problématique. Mais loin de se résigner à ce rôle emblématique du déni de l'Autre, la figure féminine de Salim Bachi se révolte par moment et exprime son refus de la tradition, de l'autorité patriarcale et de l'autorité coloniale. Le suicide d'Attika dans *La K* peut d'ailleurs se lire à la fois comme l'inéluctable dislocation de la structure familiale traditionnelle et la nécessité de renverser l'ordre colonial. Cet événement tragique constitue donc à la fois une revendication de l'altérité et du droit au statut de sujet à par entière.

---

<sup>477</sup> Citation tirée du documentaire intitulé « Les intellectuels du XXI<sup>ème</sup> siècle : Penser l'identité » et réalisé avec dix penseurs et écrivains dont Mathias Enard, Patrick Chamoiseau, Pascal Quignard entre autres, diffusé le 16 avril 2017 sur France 5. Mathias Enard fait référence à Erik Erikson, psychanalyste Danois, qui a eu le mérite de réintroduire le collectif dans l'individuel et de réintroduire la culture communautaire dans la définition de l'identité.

<sup>478</sup> Ou l'Autre porteur d'une « étrangeté radicale » tel que le désigne le narrateur de *La Kahéna* (p. 117).

D'autres figures féminines nous ont permis par ailleurs de mesurer à quel point l'identification à l'Autre radicalement différent, ne serait possible qu'à condition que se réalise une identification à cet Autre dans le Même.

Nous nous sommes ensuite intéressée à Samira qui s'avère être une figure de la plus grande importance et qui est chargée d'une très forte symbolique, même si sa part de parole ainsi que son rôle sont très réduits dans le récit. À partir des travaux d'Alain Badiou sur « les figures de la féminité dans le monde contemporain », nous avons montré que l'ambivalence de ce personnage est l'expression d'une aspiration à l'abolition de la « loi de l'Un », celle de l'autorité patriarcale comme celle de l'origine unique.

En effet, le pouvoir de Samira de passer, en toute liberté, d'un homme à un autre ainsi que sa grande capacité à circuler dans ce qu'Alain Badiou appelle « le carré traditionnel », lui confèrent la qualité de femme « virile », voire de ligne de liberté supérieure. Avec toute son ambivalence donc, son incessant mouvement de déterritorialisation-reterritorialisation et ses multiples reconversions dans le carré traditionnel, Samira se dresse contre l'ordre totalitaire et « phallocratique » du patriarcat. Car amante, épouse et mère<sup>479</sup> tout à la fois, elle représente la fluidité du mouvement, changeant en cercle le carré traditionnel en passant librement de l'Amoureuse à la Domestique, de la Domestique à l'Amoureuse en côtoyant à chaque fois la dangereuse Séductrice.

Cette libre-circulation d'un pôle de la féminité à un autre ainsi que cette incapacité à exister dans le carré traditionnel rigide que couplée à une autre entité féminine (Amoureuse-Séductrice, Domestique-Séductrice, Domestique-Amoureuse...) donnent par conséquent à Samira à chaque fois une existence double à tel point qu'elle peut être considérée comme étant une « Occurrence de la dualité » s'opposant ainsi à la « forte affirmation de l'Un » et à la « loi de l'unique ». À travers ces mouvances, elle exprime donc la nécessité de renverser « la loi de l'homme » et son système « patriarcal » qui écrasent et accablent la femme en la réduisant au rôle de Domestique et de reproductrice.

Mais plus encore que l'émancipation de la femme, l'ambivalence de Samira abolit tout fantasme de l'unité originelle en conduisant, grâce à sa dualité, l'identité du despotisme de la racine unique vers la libre pluralité rhizomatique.

---

<sup>479</sup> Samira a en effet des enfants dont elle n'avoue pas l'existence à Hamid Kaïm, « elle [Samira] est mariée, maintenant. Je crois même qu'elle a des enfants », dit Ali Khan à son ami (p. 228).

Dans la deuxième partie consacrée aux espaces textuels, nous avons étudié dans le premier chapitre la manière avec laquelle l'auteur élabore, à partir d'un espace onirique, Cyrtha, un labyrinthe qui devient peu à peu un espace privilégié de la quête de soi.

Figurant un environnement hostile, nous avons vu que le labyrinthe offre en effet la possibilité de dire l'ampleur du désarroi et de la désagrégation identitaire. Mais nous avons surtout vu comment, en Thésée moderne, Hocine tente d'échapper au dédale cyrthéen et au Minotaure incarné dans le texte de Salim Bachi par toutes les formes de violence qui sévissent dans la ville qu'elles soient terroristes ou antiterroristes. Les vertus curatives de l'errance à travers les méandres de Cyrtha ont permis ainsi au héros de dépasser ses pulsions bestiales mortifères. Aussi, nous avons noté que parallèlement à cette dromomanie urbaine, Hocine traverse le labyrinthe de son inconscient, notamment lors de ses déterritorialisations à travers l'Histoire et le rêve, afin de reconstituer le puzzle de son moi et vaincre à l'intérieur de lui-même son animosité car il peut être, lui aussi tout comme ses compatriotes, en proie à la tentation fascinante du mal.

L'importance du labyrinthe dans la reconstruction de soi découle justement, comme nous l'avons remarqué, de cette relation de réciprocité entre le monde réel et les abysses du moi dans la mesure où le dédale de Cyrtha conduit à l'intérieur de soi-même, au plus profond de Hocine.

Outre la marche salvatrice, la femme et son corps semblent être, encore une fois, des moyens efficaces pour retrouver lors de ce parcours labyrinthique l'unité de soi atomisé. Susceptible d'aiguiser le sentiment de la vie, nous avons montré qu'en plus de la transgression des interdits moraux, la femme, à l'instar d'Ariane qui indique à Thésée le chemin vers la sortie, sert surtout de guide à Hocine car elle le conduit au fond de lui-même pour une possible réalisation du moi. Mais parfois plus que guide, nous avons montré à la lumière de quelques philosophes comme Nietzsche et Bataille, que la femme, en particulier lors de l'étreinte amoureuse, est proche de l'expérience dionysiaque et exprime le trop plein d'énergie salvateur et donc de la vie. C'est de cette manière que la chorégraphie amoureuse se trouve intimement liée à la quête ontologique.

Ensuite, ce qui nous a semblé intéressant c'est de constater que derrière l'élaboration d'un espace aussi complexe que le labyrinthe, se cache un profond désir de renaissance, le labyrinthe étant étroitement lié chez Salim Bachi au ventre maternel et aux

rêveries de l'intimité établissant ainsi des liens avec les territoires de l'enfance tout en permettant d'échapper le plus souvent possible à l'hostilité du monde extérieur. Une relation de réciprocité régit ainsi l'errance urbaine, la période intra-utérine et l'écriture de l'accomplissement de la quête soi qui subsume le tout.

Dans le second chapitre de la deuxième partie, nous avons voulu approfondir la question de la mise en abyme tant ce procédé narratif est récurrent chez Salim Bachi et qu'il permet de surcroît de rendre compte de l'évolution rhizomatique de la quête identitaire.

Outre la prolifération narrative que produit la mise en abyme, cette technique d'écriture participe à la dynamique textuelle. Après avoir montré les limites du concept de « réflexivité » de Dällenbach quant à notre corpus et après avoir donné une autre orientation à l'analyse de la mise en abyme par le choix du concept de « répétition différentielle » de Deleuze, nous avons montré qu'à la différence par exemple des *Mille et une Nuits*, l'enchâssement chez notre auteur se caractérise par l'interdépendance des récits emboîtés et par la répétition de la différence au sens deleuzien. Dépassant ainsi le figement de la simple réflexion spéculaire de Dällenbach, ce type de mise en abyme donne toute sa mobilité à l'écriture, une mobilité scripturaire qui met en évidence le caractère fluctuant et hypothétique de l'identité car la recherche de soi revient constamment mais sous différentes formes à chaque fois.

Pour clore notre travail, nous ne pouvons faire l'impasse sur l'analyse des outils stylistiques et rhétoriques ayant contribué à la construction du (des) sens de cette quête identitaire. C'est en effet grâce à un processus de transmutation, d'« alchimie du Verbe », que Salim Bachi parvient effectivement à transformer, voire à transfigurer, « l'eucalyptus » dans le CDU et « La Kahéna » dans La K, en symboles identitaires.

Nous avons montré en premier lieu comment à partir de l'oxymore lumière/ombre et de l'opposition feu positif/feu négatif, l'eucalyptus se dresse comme l'archétype identitaire par excellence. La particularité du procédé stylistique de l'oxymore qui ajoint des valeurs incompatibles et qui établit une relation d'échange entre deux entités hétérogènes donne à ce symbole une ambivalence à l'image de l'ambivalence de l'identité algérienne. Car à l'encontre de tout totalitarisme de la pensée unique, l'oxymore favorise un système de pensée qui conjugue les contraires, un système acentré et souple donc tout

comme le rhizome. C'est ainsi que l'eucalyptus, alors qu'il est censé en tant qu'arbre représenter la racine et l'origine fixes, devient le symbole d'une identité plurielle toujours en devenir.

Notre intérêt s'est porté en deuxième lieu à la façon dont La Kahéna, toponyme et anthroponyme, figure historique, légendaire et mythique tout à la fois, se transforme à son tour grâce à plusieurs procédés stylistiques en symbole de revendication identitaire. La personnification, l'amplification et l'oxymore sont ainsi autant de procédés qui permettent le glissement du toponyme à l'anthroponyme et inversement, l'exhaussement et la glorification de la figure historique ainsi que la déconstruction idéologique afin d'ériger La Kahéna en emblème de la permanence de l'identité algérienne.

Toutefois, nous avons noté que toutes ces ambivalences qui travaillent les symboles identitaires de Salim Bachi sont emblématiques de l'insaisissabilité et de l'instabilité de cette identité. Ces ambivalences prouvent ainsi que l'auteur fait face à une véritable impasse lorsqu'il s'agit de cerner ou de définir l'identité algérienne. C'est ainsi que l'écriture remet en cause, en le dépassant, le présupposé idéologique selon lequel l'identité pourrait s'incarner et être fixée dans un symbole immuable, à savoir l'eucalyptus ou la figure de La Kahéna. Les textes de Salim Bachi se présentent alors comme un système de questionnements et d'interrogations autour de la problématique identitaire tout en inscrivant l'identité dans une perspective ouverte et évolutive récusant toute immobilité ou réduction à une conception figée, rigidifiée définitivement.

Loin d'être exhaustive, notre analyse de la quête de soi dans *Le Chien d'Ulysse* et *La Kahéna* nous a certes permis d'investir quelques procédés d'écriture propre à Salim Bachi, mais nombreuses restent encore les pistes de recherche à prospector concernant ce thème. Nous espérons donc combler les failles de cette thèse dans des recherches ultérieures où la problématique de la quête de soi serait étendue à toute l'œuvre de Salim Bachi, ce que nous n'avons pas pu faire ici, faute de temps.

Il nous faut noter également que le présent travail nous a inspiré d'autres perspectives de recherches. Il serait alors intéressant de réaliser une étude comparative entre la quête de soi chez Salim Bachi et la quête de soi telle qu'elle se présenterait chez d'autres auteurs algériens ou francophones. Une plus ample étude autour de la poétique et

de la stylistique de Salim Bachi serait aussi un projet ambitieux que nous souhaitons mener à l'avenir, d'autant plus que notre auteur est jeune et prolifique et que son œuvre, prometteuse, est encore en cours de maturation.

## **BIBLIOGRAPHIE GENERALE**

### **1. Corpus**

BACHI, Salim. *Le chien d'Ulysse*, Paris, éditions Gallimard, coll. « nrf », 2001.

BACHI, Salim. *La Kahéna*, Paris, éditions Gallimard, coll. « nrf », 2003.

### **2. Autres œuvres de Salim Bachi**

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

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

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

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

BACHI, Salim. *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, Paris, éditions Gallimard, coll. « nrf », 2010.

BACHI, Salim. *Moi, Khaled Kelkal*, Paris, Éditions Grasset, 2012.

BACHI, Salim. *Le dernier été d'un jeune homme*, Paris, édition Flammarion, 2013.

BACHI, Salim. *Le consul*, Paris, éditions Gallimard, 2014.

BACHI, Salim, *Dieu, Allah, moi et les autres*, Paris, éditions Gallimard, 2017.

### **3. Autres œuvres littéraires citées ou consultées**

AMROUCHE, Taos. *Le grain magique. Contes, poèmes, proverbes berbères de Kabylie*, Algérie, éd. Mehdi, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, [réédition de 1996].

DAENINCKX, Daniel. *Meurtres pour mémoire*. Paris, Gallimard, coll. « série noire ». 1984.

DJEBAR, Assia. *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1990.

HALIMI, Gisèle. *La Kahina*, Paris, Plon, 2006 [réédition Barzakh, Alger, 2007].

HOMERE. *Odyssée*, Paris, édition librairie générale française, coll. « Le livre de poche. Classique », 1972.

KATEB, Yacine. *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.

KATEB, Yacine. *Le cercle des représailles*, Paris, Seuil, 1959.

KATEB, Yacine. *Le polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966.

KATEB, Yacine. « La Guerre de deux mille ans ». In *L'Œuvre en fragments*, textes réunis par Jacqueline Arnaud, éd. Sindbad, 1986.

*Les Mille et Une Nuits*. Contes choisis III (présenté par J.E. Bencheikh et A. Miquel), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

#### **4. Philosophie et sciences humaines**

##### **a. Ouvrages de Gilles Deleuze**

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris, les éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1969.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Paris, éditions de Minuit, 1972.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka : Pour une littérature mineure*, Paris, éditions de Minuit, coll. « critique », 1975.

DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris, éditions de Minuit, 1976.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, éditions de Minuit, coll. « critique », 1980.

DELEUZE, Gilles. *L'image-temps. Cinéma2*. Paris, éditions de Minuit, coll. « critique », 1985.

DELEUZE, Gilles. *Pourparlers 1972-1990*. Paris, éditions de Minuit, 1990.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Qu'est ce que la philosophie ?* Paris, édition de Minit, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris, éditions de Minit, 1993.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.

Signalons également les enregistrements audio et transcriptions des cours de G. Deleuze disponibles en ligne sur les sites suivants :

<http://www.univ-paris8.fr/deleuze/>

<http://www.webdeleuze.com>

<http://www.le-terrier.net/deleuze/>

#### **b. Sur la pensée de Deleuze**

ANTONIOLI, Manola. *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, éditions L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique ». 2003.

BUYDENS, Mireille. *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1990.

SASSO, Robert & VILLANI, Arnaud. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Les cahiers de Noesis n°3, CRHI, Paris, 2003.

ZOURABICHVILI, François. *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003.

On peut consulter également avec intérêt le documentaire audio-visuel : « L'Abécédaire de Gilles Deleuze », 3 cassettes VHS, Paris, éditions Montparnasse, 1997 (450 minutes : série d'entretiens avec Claire Parnet, réalisation Pierre-André Boutang, Arte 1995).

#### **d. Autres philosophes**

##### **Ouvrages**

HEGEL. *Phénoménologie de l'esprit*, T. 1, trad. Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1937.

HEGEL. *La raison dans l'histoire*, Paris, éd., 10-18, 1965.

NIETZSCHE, Friedrich. *Le livre du philosophe* (traduit par A.K.Marietti). Paris, éd. Aubier-Flammarion, 1969.

NIETZSCHE, Friedrich. *La Naissance de la tragédie*, Paris, éditions Gallimard, coll. « folio essais », 1989.

### **Articles**

Miguel De MOLINOS, « Le vitalisme de Nietzsche » disponible sur [http : //www.iesmimoz.educa.aragon.es](http://www.iesmimoz.educa.aragon.es) consulté le 08/09/2015.

NIETZSCHE, Friedrich. « Secondes considérations intempestives : de l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie », Paris, édition Garnier Flammarion. 1998. Disponible sur <http://www.webphilo.com> Consulté le 15 juin 2015.

### **c. Sur l'imaginaire**

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris, José Corti, 1942.

BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris, José Corti, 1943.

BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination des forces*. Paris, José Corti, 1948.

BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos : essai sur l'imagination de l'intimité*. Paris, José Corti, 1948.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris, éd., Quadrige/PUF, 1984.

BACHELARD, Gaston. *Psychanalyse du feu*, Paris, éd. José Corti, 1992 [1949].

BATAILLE, Georges. *L'érotisme*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1957.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

FREUD, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté » (*Das Unheimliche*), In *Essai de psychanalyse appliquée*, Paris, Éditions Gallimard, 1919, Collection « Idées », n° 263. (pp. 163-210), traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et E. Marty, 1933.

FREUD, Sigmund. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le D<sup>r</sup> M. Nathan), Paris, éditions Gallimard, coll. « idées nrf », 1969.

FREUD, Sigmund. *Le rêve et son interprétation* (traduit de l'allemand par Hélène Legros), Paris, éd. Gallimard, coll. « idées nrf », 1971.

Sami-Ali. *L'espace imaginaire*, Paris, éd. Gallimard, coll. « nrf », 1974.

## **5. Etudes critiques sur la littérature maghrébine**

### **Ouvrages**

ABDOUN, Ismaïl. *Lecture(s) de Kateb Yacine*, Alger, Casbah éditions, 2006.

CALLE-GRUBER, Mireille. *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regard d'un écrivain d'Algérie*. Paris, édition Maisonneuve et Larose, 2001.

CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Ecritures algériennes. La règle du genre*, Paris, L'Harmattan, coll. « créations au féminin », 2012.

DEJEUX, Jean. *Femmes d'Algérie : Légendes, Traditions, Histoire, Littérature*, Paris, éd., Boîte à Document, 1987.

HOFFMANN, Bomaud. *Les représentations hybrides de la mort dans le roman africain francophone*. Représentations négro-africaines, islamiques et occidentales. Allemagne, éditions Ibidem-Verlag, 2013.

KHADDA, Naget. *Représentation de la Féminité dans le roman algérien de langue française*, Alger, OPU, 1987.

### **Articles**

ABDOUN, Mohamed Ismail, « Du "Détournement des Dieux" à la Pensée de Midi dans "Noces" » In *Albert Camus et les lettres algériennes : l'espace de l'interdiscours*. Actes du colloque international de l'université d'Alger 2, Juin 2007, (pp. 471-479).

ABDOUN, Mohamed Ismail, « Proposition de lecture nomadique d'un texte nomade : l'exemple du Polygone étoilé de Kateb Yacine » in *Les littératures africaines. Ecriture*

*nomade et inscription de la trace*. Actes du colloque international de Djanet 2009. Editions du Tell, 2010, pp. 33-42.

ABDOUN, Mohamed Ismaïl. « Quelques remarques sur le mythe des ancêtres chez Kateb Yacine ou comment le Nègre « providentiel » de Nedjma bouleverse la mythologie identitaire » In *Pouvoirs du mythe dans les littératures francophones du Maghreb et du Machrek* n° 81, Université Stendhal (Grenoble), coll. « Recherches et Travaux », 2012, pp. 113-119.

ARESU, Bernard, « Arcanes algériens entés d'ajours helléniques : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », 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 C. Bonn, Paris, L'Harmattan, 2004.

BONN, Charles. « La littérature algérienne francophone serait-elle sortie du face-à-face postcolonial ? » Article disponible sur :

<http://www.limag.refer.org/new/index.php?inc=iframe&file=Textes/Bonn/2002TallahasseeAlgerie.htm> Consulté le 13/06/2017.

DEJEUX, Jean. « Les structures de l'imaginaire dans l'œuvre de Kateb Yacine » In *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°13-14, 1973. Mélanges Le Tourneau. I. pp. 267-292. Disponible sur :

[http://www.persee.fr/doc/remmm\\_0035-1474\\_1973\\_num\\_13\\_1\\_1209](http://www.persee.fr/doc/remmm_0035-1474_1973_num_13_1_1209)

## **6. Etudes théoriques**

### **Ouvrages**

ACHOUR, Christiane & BEKKAT, Amina. *Clefs pour la lecture des récits*. Alger, éditions Tell, 2002.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris, les éditions de minuit, coll. « Le sens commun », 1977.

- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1984.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris, éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1973.
- BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, coll. « tel », 1966.
- BOURENEUF, Roland & OUELLET, Réal. *L'univers du roman*, Tunis : éditions Cérés, coll. « critica », 1998.
- DALLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.
- DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*, Paris, seuil, 1949 [1986].
- DE CERTEAU, Michel. *La Fable mystique, 1. XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1982.
- DOLTO, Françoise & NASIO, Juan David. *L'enfant du miroir*, éd. Rivages/Psychanalyse, Paris, 1987.
- DUCHET, Claude. *Sociocritique*. Paris, éditions Fernand Nathan. 1979.
- FOREST Philippe, *Textes et Labyrinthes, Joyce, Kafka, Muir, Borges, Butor, Robbe-Grillet*, Éditions InterUniversitaires – SPEC, 1995.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise & VERNANT, Jean Pierre. *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, éd. Seuil, «coll. Poétique », 1972.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991.
- JOURDE, Pierre & TORTONESE, Paolo. *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005.
- KRISTEVA, Julia. *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1988.
- LEVINAS, Emmanuel. *Humanisme de l'autre homme*, Paris, éd. Le livre de poche, coll. « Biblio », 1994.

LOUBIER, Pierre. *Le poète au labyrinthe. Ville, errance, écriture*, Paris, ENS éditions, 1998.

MIRCEA. Eliade. *L'Épreuve du labyrinthe*, Paris, Belfond, 1985.

RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Ed. Seuil, 1967.

TADIE, Jean Yves. *Le récit poétique*, Paris, éditions Gallimard, coll. « Tel ». 1993.

TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, éditions du Seuil, 1978.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris, Seuil, coll. « Poétique ». 1983.

ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix*. Paris, Seuil. 1987.

## Articles

BADIOU, Alain. « Figures de la féminité dans le monde contemporain », Conférence prononcée à Athènes, été 2010. Version pdf disponible sur : <http://le-voyage-a-geneve.over-blog.com/article-badiou-sur-les-fils-et-les-filles-70312383.html> Consulté le 22-06-2016. On peut également voir la conférence donnée à l'ENS le 03-05-2013 disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=WrztvUrUoXI> Consulté le 22-06-2016.

BONHOMME, Julien. « Réflexions multiples. Le miroir et ses usages rituels en Afrique centrale », *Images Re-vues*, n°4, 2007, document 9. URL : <http://imagesrevues.revues.org> Consulté le 29 novembre 2015

DUARTE BERNARDES, Joana. « Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli : la maison comme seuil », *Conserveries mémorielles*, URL : <http://cm.revues.org/433> Consulté le 21 février 2015.

DUCHET, Claude. *Pour une sociocritique ou variations sur un incipit*. Littérature n°1. Février 1971.

ESCOBAR, Matthew. « L'Abyme différencié : vers une nouvelle approche de la mise en abyme gidienne », Robert Kopp et Peter Schynder [dir.], *André Gide et la tentation de la modernité. Colloque international de Mulhouse*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la nrf », 2002, pp. 383-395.

HAMON, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage ». In Roland Barthes. *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, pp. 115-180.

JODELET, Denise. « Formes et figures de l'altérité » In Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata, *L'Autre : Regards psychosociaux*, chapitre 1, pp. 23- 47. Grenoble, éd. Les Presses de l'Université de Grenoble, 2005, Coll. « Vies sociales ». Disponible sur : [http://classiques.uqac.ca/contemporains/jodelet\\_denise/forme\\_figure\\_alterite/forme\\_figure\\_alterite.pdf](http://classiques.uqac.ca/contemporains/jodelet_denise/forme_figure_alterite/forme_figure_alterite.pdf) Consulté le 12/06/2016.

LABELLE, Véronique. « Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme ». In *Figures et discours critique*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. 27, 2011, pp. 89-104. Disponible sur : <http://oic.uqam.ca/en/articles/manipulation-de-figure-lemiroir-de-la-mise-en-abyme> Consulté le 13/02/2017.

LACAN, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je ». Disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54444473/f5.image.langfr> Consulté le 20 novembre 2015.

LEIRIS, Michel. « Alberto Giacometti », *Documents*, n°4, sept. 1929.

MESSAGE, Vincent. « Impossible de s'en sortir seul : fictions labyrinthiques et solitude chez Kafka, Borges, Danielewski et Kubrick », *Amaltea, Revista de mitocrítica*, vol. 1 (2009), p. 189-201. Disponible sur : <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/message.pdf> Consulté le 27/09/2015.

MONTANDON, Alain. « Ithaque au fil du temps », In *Le rivage des mythes, une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe*, sous la direction de Bertrand Westphal, Limoges, PULim, coll. « Espaces Humains », 2001, pp. 17-36.

ÖZATEŞ, Mediha. « Etude du personnage féminin dans le roman du XIX<sup>ème</sup> siècle suivant les idées de Simone de Beauvoir », *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2002, vol. 9, n° 9. Disponible sur :

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/cusosbil/article/viewFile/5000000981/5000001672>

Consulté le 08/06/2016.

VIGOUROUX, François. « Dans la peau de la maison », In *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux* 2006/2 (n° 37), p. 17-21. Disponible sur <http://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2006-2-page-17.htm> consulté le 10/01/2016.

## **7. Stylistique et Rhétorique**

### **Ouvrages**

BACRY, Patrick. *Les figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, éd., Belin, coll. « Sujets », 1992.

CRESSOT, Marcel. *Le style et ses techniques : précis d'analyse stylistique*, Paris, PUF, 1963.

FONTANIER. *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

HERSCHBERG-PIERROT, Anne. *Stylistique de la prose*, Paris, édition Belin, coll. « Lettres sup », 1993.

PERRET, Michèle. *L'énonciation en grammaire du texte*, éd. Nathan, Paris, 1994.

PEYTARD, Jean. *Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*, Paris, éd. Bertrand-Lacoste, 1995.

SPITZER, Léo. *Etude de Style*, Paris, éd., Gallimard, coll. « Tell », 1970.

### **Articles**

LABARTHE, Patrick. *Baudelaire et La Tradition de l'Allégorie*, Librairie Droz S. A., Genève, 1999. Disponible sur : <https://books.google.dz> Consulté le 17/10/2016.

## 8. Sur l'Histoire de l'Algérie et sur la religion

### Ouvrages

BERQUE, Jacques. *Le Coran. Essai de traduction*. Paris, Albin Michel, coll. « La bibliothèque spirituelle », 1995.

CAMPS, Gabriel. *L'Afrique du Nord au féminin*, Paris, éd., Librairie académique Perrin, 1992.

CAMPS, Gabriel. *Les berbères. Mémoire et identité*. Alger, éditions Barzakh, 2011.

HARBI, Mohammed. *L'Algérie et son Destin. Croyants ou Citoyens*. Paris, Arcantère éditions, 1992.

MEYNIER, Gilbert. *L'Algérie des origines. De la préhistoire à l'avènement de l'Islam*. Alger, éd. Barzakh, 2007.

NORA, Pierre. « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », dans *Les lieux de mémoire* vol. 1, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1984, pp. XIII- XLII.

STORA, Benjamin. *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris, édition La Découverte, coll. « Poche », 1998.

STORA, Benjamin. *La guerre invisible. Algérie, années 1990*. Paris, éd : Presse de Sciences Po, coll. « la bibliothèque du citoyen », 2001.

STORA, Benjamin. *Les guerres sans fin. Un historien, la France et l'Algérie*. Paris, édition Stock, coll. « un ordre d'idées ». 2008.

### Articles

MARTINEZ, Luis. « Guerre civile et œuvres pies en Algérie ». In *Critique internationale*. Vol. 4. 1999. pp. 127-137. Disponible sur le site :

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/criti\\_12907839\\_1999\\_num\\_4\\_1\\_1\\_528](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/criti_12907839_1999_num_4_1_1_528) Consulté le 25/01/2015.

MODERAN, Yves. «Kahena», dans *27 Kairouan – Kifan Bel-Ghomari*, Aix-en-Provence, Edisud, (Vol. n° 27), 2005. URL : <http://encyclopedieberbere.revues.org/1306> Consulté le 30/03/2016.

ZERROUKY, Hassane. « Algérie. Quarante années d'indépendance ont considérablement transformé la société algérienne ». In *Humanité* du 5 juillet 2002. Disponible sur <http://www.humanite.fr/> Consulté le 21/01/2015.

## **9. Thèses et mémoires**

BOUGHACHICHE, Myriam. « Voyage mythique et constellation intertextuelle dans *Le Chien d'Ulysse* et *La Kahéna* de Salim Bachi », mémoire de magister sous la direction de Zoubida Belaghoueg, université de Constantine, année universitaire 2005-2006.

CHAABANE, Fadila. « Réseaux isotopiques et poétique des éléments dans *Omnéros, Feu, Beau Feu et O Vive* de Mohamed Dib », thèse de Doctorat es-sciences sous la direction de Khadidja Khelladi, université d'Alger 2, mars 2011.

GUINOT, Anne. « Odyssée au centre de la mémoire : étude sur la réécriture de l'Odyssée dans *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », mémoire de master 2 sous la direction de Charles Bonn et de Pascale Brillet, université Lumière Lyon II, année universitaire 2005-2006.

IDIR, Faiza. « La quête d'un nouvel humanisme à travers l'amour et la symbiose des cultures dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin* de Salim Bachi », mémoire de master 2 dirigé par le Pr. I. Abdoun, université d'Alger2, année universitaire 2011-2012.

MACK, Constanze. « A la rencontre de l'Autre : l'écriture de l'altérité dans *Les nuits de Strasbourg* d'Assia Djebar », mémoire de master 2 sous la direction de Charles Bonn, d'Alfonso de Toro et de Wolfgang Fink, Université Lumière-Lyon 2, année universitaire 2005-2006.

MECHERI, Lamia. « L'écriture de l'Histoire chez Salim Bachi », thèse de doctorat sous la direction de Pierre Bayard, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, année universitaire 2012-2013.

MEZIOUD, Besma. « Analyse intertextuelle et interculturelle de *Tuez-les tous* de Salim Bachi », mémoire de magister sous la direction de Nedjma Benachour, Université de Constantine, année universitaire 2007-2008.

SCHAETTEL, Marcel. « Gaston Bachelard et la lecture de l'œuvre d'art », Thèse présenté à l'université de Dijon, mars 1972.

ZERAOUI, Nahla. « Les différents statuts de La Kahéna dans la littérature d'expression française », thèse de doctorat sous la direction du Pr. Bruno Curatolo, université de Franche-Comté, Décembre 2007.

ZOUAGUI, Sabrina. « L'esthétique baroque dans la littérature maghrébine d'expression française. Les cas de Salim Bachi, Nabile Farès, Mohamed Khair-Eddine, Fawzi Mellah », thèse de doctorat sous la direction d'Assia Kacedali et de Charles Bonn, université de Béjaïa, année universitaire 2015-2016.

## **10. Dictionnaires**

BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, édition du Rocher. 1988.

CHEVALIER, Jean & Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982.

DEROY, Louis & MULON, Marianne. *Dictionnaire des noms de lieux*, éditions Le Robert, coll. « Usuel », 1992.

Dictionnaire Hachette de noms communs et noms propres. Paris, éd. Hachette, 2010.

Dictionnaire Latin/Français. *Le Gaffiot de poche*. Paris, édition Hachette, 2001.

DUBOIS, Jean. MITTERAND, Henri. DAUZAT, Albert. *Dictionnaire étymologique et historique du français*. Paris, édition Larousse, 2007.

PONT-HUMBERT, Catherine. *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Paris, Hachette littérature, coll. « Pluriel », 1995.

REY, Alain (dir.), *Le Robert Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, janvier 1994, tome II.

## 12. Sitographie

[http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=419](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=419) Consulté le 14/05/2015

<http://khalilkhalsi.blogspot.fr/2011/02/interview-de-salim-bachi-autour-du.html> Consulté le 06/03/13

[http://www.babelmed.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2462](http://www.babelmed.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2462)  
Consulté le 10/05/2012.

[http://www.dailymotion.com/video/xn5hej\\_entretien-avec-salim-bachi\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xn5hej_entretien-avec-salim-bachi_creation) Consulté le 07/10/2015.

[http://www.lenoblecoran.fr/wp-content/uploads/Le-Coran-Traduction-dAlbert-Kazimirski.htm#\\_Toc362282775](http://www.lenoblecoran.fr/wp-content/uploads/Le-Coran-Traduction-dAlbert-Kazimirski.htm#_Toc362282775) Consulté le 06/07/2015

<http://salimbachi.wordpress.com/2009/12/04/interview-de-salim-bachi-par-ilaria-vitali-pour-la-revue-universitaire-francofonia-n-55-2008-p-97-102/> Consulté le 08/07/2015.

<http://www.livrescq.com/livrescq/?p=33>. Consulté le 17/08/2012.

<http://hacemess.centerblog.net/59-Kateb-Yacine-parce-que-c-est-une-femme> Consulté le 30/03/2016.

[http://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac\\_00\\_Lavant\\_propos\\_de\\_la\\_Comedie\\_humaine.pdf](http://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac_00_Lavant_propos_de_la_Comedie_humaine.pdf) Consulté le 22/05/2016.

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Chant\\_du\\_cygne](https://fr.wikipedia.org/wiki/Chant_du_cygne) Consulté le 02/11/2016.

<https://fr.wiktionary.org/wiki/toponyme> Consulté le 27/10/2016.

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> Consulté le 28/12/2016.

<http://cultures-algerie.wifeo.com/entretien2-cheniki.php> Consulté le 25/02/2017.

<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17409290902938792?journalCode=gsit20>  
Consulté le 15/05/2017.

<http://cultures-algerie.wifeo.com/entretien2-cheniki.php> Consulté le 07/06/2017.

<http://encyclopedieberbere.revues.org/1306> Consulté le 30/03/2016.

## **11. Documentaires**

Conférence d'Alain Badiou prononcée la première fois à Athènes en 2010 intitulée « Figures de la féminité dans le monde contemporain » disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=WrtzvUrUoXI> Consulté le 22-06-2016.

Documentaire en arabe intitulé « Nissa' min Tarikhna : El Kahina » (« Femmes de notre Histoire : La Kahéna ») réalisé par Nabil Ayouche, diffusé sur 2M disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=28aRIWnx9cU> Consulté le 15/11/2016.

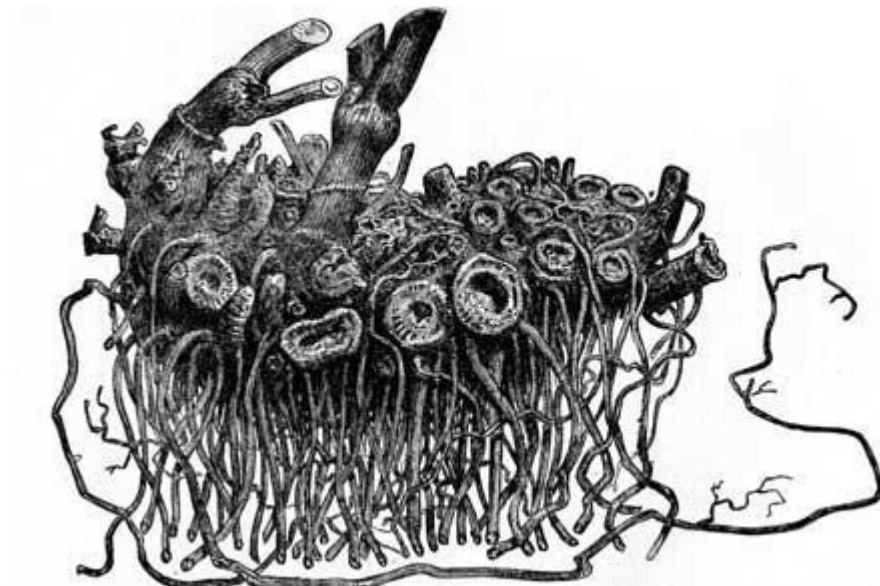
Documentaire intitulé « Les intellectuels du XXI<sup>ème</sup> siècle : Penser l'identité » et réalisé avec dix penseurs et écrivains dont Mathias Enard, Patrick Chamoiseau, Pascal Quignard entre autres, diffusé le 16 avril 2017 sur France 5.

Intervention de Bernard Lugan à la radio « Courtoisie ». Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=abiPn92bIPw> Consulté le 26/12/2016

## **ANNEXES**



**Annexe 1 : Le rhizome de bambou<sup>480</sup>**



**Annexe 2 : Le rhizome<sup>481</sup>**

---

<sup>480</sup> Bamboobotanical.ca

<sup>481</sup> Edouardglissant.fr



**Annexe 3 : Le rhizome<sup>482</sup>**

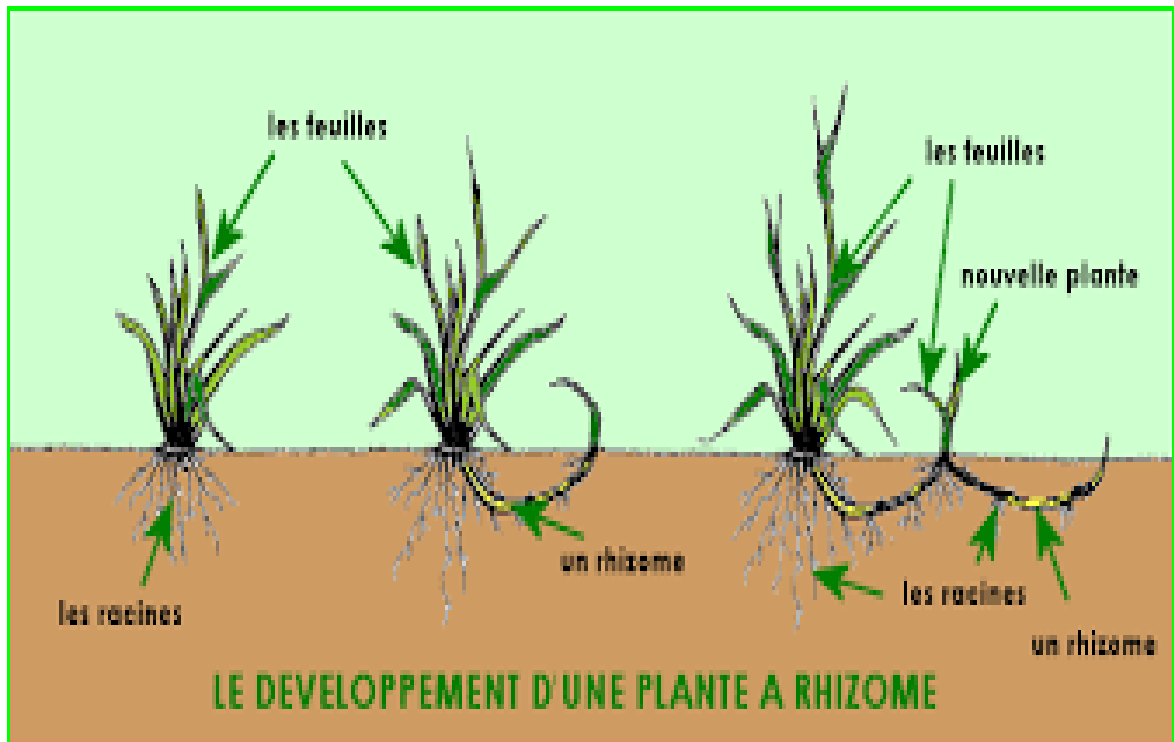


**Annexe 4 : Le rhizome<sup>483</sup>**

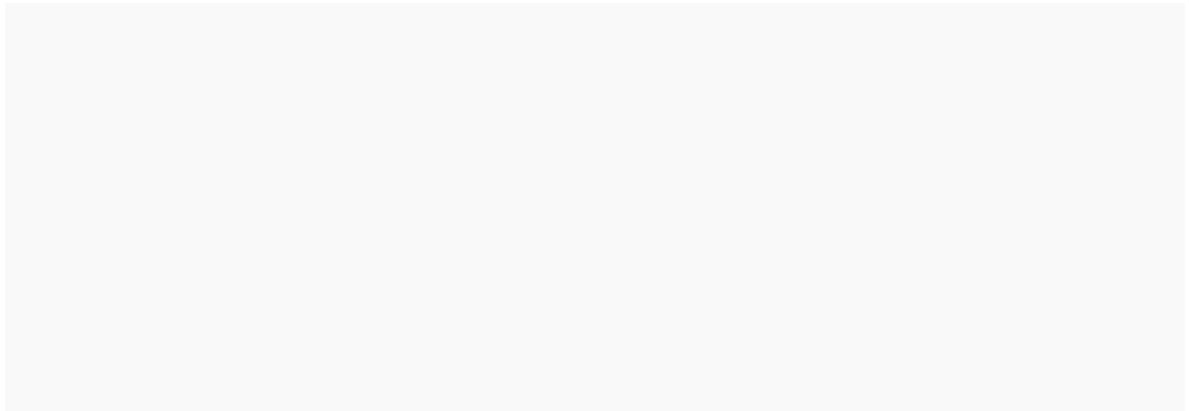
---

<sup>482</sup> <http://bamboova.ipower.com/html/3%20Fargesia%20robusta.htm>

<sup>483</sup> [Commons.wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org)



Annexe 5 : Le développement d'un rhizome<sup>484</sup>



<sup>484</sup> <http://echapot.wixsite.com/svtaubrac/rhizome>



Annexe 6 : Les Epoux Arnolfini de Van Eyck<sup>485</sup>

<sup>485</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_%C3%89poux\\_Arnolfini](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_%C3%89poux_Arnolfini)



Annexe 7 : Agrandissement du miroir convexe<sup>486</sup>

<sup>486</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_%C3%89poux\\_Arnolfini](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_%C3%89poux_Arnolfini)

# ABSTRACT

La présente étude a pour objet la quête de soi dans *Le chien d'Ulysse* et *La Kahéna* de Salim Bachi, deux romans qui s'inscrivent dans le contexte tragique que connaît l'Algérie à partir des manifestations d'octobre 1988. En butte à une profonde angoisse existentielle et à une grave déperdition ontologique, les personnages luttent de toutes leurs forces pour reconstituer l'unité désagrégée de leur « être » et entament ainsi une reconquête de soi incessante, polymorphe, sans cesse recommencée.

Nous avons donc tenté, tout au long de notre thèse, de rendre compte du travail textuel de cette quête polyvalente à travers l'analyse des techniques d'écriture et des procédés stylistiques et narratifs.

Réparti en deux grandes sections, notre travail s'ouvre sur l'analyse du programme rhizomatique à l'œuvre dans notre corpus ainsi que sur l'étude des catégories narratives : le statut du narrateur et des personnages. La question des espaces textuels fait l'objet de la seconde partie. Au terme de cette étude, nous avons dégagé quelques caractéristiques de l'écriture de la quête de soi chez Salim Bachi.

**Mots-clés :** violence – aliénation – quête de soi – reconstruction de soi – identité – altérité – mémoire – Histoire – territorialisation – rhizome – devenir –

The purpose of the current study is the quest for self-definition in *Le chien d'Ulysse* and *La Kahéna* by Salim Bachi, two novels which join the tragic context in Algeria since the October 1988 riots. Confronted to a profound existential anxiety and to a serious ontological decrease, the characters fight with all their might to reconstitute the unit of their fragmented “beings” and begin a ceaseless and polymorphic quest.

We have tried, throughout our thesis, to report the textual work of this multipurpose quest by analyzing the writing techniques and the stylistic and narrative processes.

Our work can be divided into two big sections. Our research tackles the analysis of the rhizomatic program fully deployed in the selected corpus as well as the study of the narrative categories: the status of both the narrator and the characters. The question on textual spaces will be tackled in the second part of this research. By the end of this study, we succeeded in identifying certain writing characteristics of the quest for self-definition in Salim Bachi works.

**Keywords:** violence – alienation – quest for self-definition – reconstruction of oneself – identity – otherness – Memory – History – Territorialisation – Rhizome – to become

## ملخص:

تهدف أطروحتنا إلى دراسة موضوع ومشكلة البحث عن الهوية في *Le chien* و *d'Ulysse* و *La Kahéna* لسليم باش. روايتين كتبنا في سياق العنف السائد في الجزائر ابتداء من مظاهرات أكتوبر 1988. تعاني شخصيات النصين من قلق وجودي عميق وتفكك ذاتي خطير ولهذا يبذلون خلال مغامراتهم كل مجهوداتهم من أجل استعادة وحدة الذات المشتتة. حاولنا إذن خلال دراستنا تحليل تقنيات الكتابة والسرد التي سمحت للكاتب أن يتبنى هذا البحث الذاتي.

يتألف عملنا من جزأين رئيسيين، إذ حللنا في الجزء الأول التطور الريزوماتي للبحث الذاتي، المركز الراوي والشخصيات. أما في الجزء الثاني خصصناه لدراسة المساحات النصية، عقب هذه الدراسة، وصلنا إلى تحديد بعض خصائص الكتابة لسلم باشي.

الكلمات المفتاحية:

العنف، الاغتراب، البحث عن الذات، إعادة بناء الذات، الهوية، الغير، الذاكرة، التاريخ، territorialisation، ريزوم، le devenir