



HAL
open science

Étude de l'intratextualité dans les œuvres de Fatéma Bakhāï

Mounya Belhocine

► **To cite this version:**

Mounya Belhocine. Étude de l'intratextualité dans les œuvres de Fatéma Bakhāï. Linguistique. 2007. dumas-00616994

HAL Id: dumas-00616994

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00616994v1>

Submitted on 25 Aug 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
Université ABDERAHMANE MIRA de Bejaia
Faculté des lettres et des sciences humaines
Ecole Doctorale de Français

Mémoire de magister
Option : sciences des textes littéraires.

Sujet de recherche :

**Etude de l'intratextualité dans les œuvres
de Fatéma Bakhai**

Réalisé par :
BELHOCINE Mounya.

Directeur de recherche :
Pr. Charles BONN.

Membres du jury :
Pr. KHELLADI Khedidja (présidente du jury).
Dr. ABDOUN Smaïl (examineur).
Pr. BONN Charles (Directeur de recherche).

Juillet 2007.

INTRODUCTION

La littérature algérienne de langue française des années quatre-vingt-dix est née d'une « situation d'urgence ». Cette littérature est étroitement liée à l'Histoire et incontestablement engagée dans une actualité qui n'a jamais cessé d'être douloureuse et agitée. L'Algérie de cette époque est marquée par les événements de terreur et de violence qui ont poussé beaucoup d'intellectuels à quitter le pays et à s'installer à l'étranger, où ils pourraient exercer leurs activités en toute liberté, loin de la censure et du terrorisme. Une grande partie de ces écrivains se sont intéressés à la situation du pays et ont permis, en témoignant, le renouvellement d'une littérature dite de l'urgence. Ainsi, on assiste à ce « retour du référent »¹ qui prendra le pas sur la subversion formelle qui avait préoccupé les écrivains des années soixante-dix. On assiste aussi non seulement à « une dissémination éditoriale »² mais aussi à une dissémination des textes. Parmi les sujets omniprésents dans ces textes et qui ne cessent de préoccuper les romanciers et les écrivains de cette littérature: la mort, la violence, l'Histoire, la révolte, le désarroi, les meurtres, le sang ...etc. Tous ces thèmes ont pour fonction fondamentale de témoigner du drame algérien.

Cette réalité tragique n'a pas été sans conséquences sur le développement du paysage littéraire algérien, puisqu'il est difficile de séparer le contexte sociopolitique de l'actualité littéraire. Ainsi, le réel prend de plus en plus de place dans l'espace littéraire algérien durant cette période. Le témoignage de la terreur du quotidien dans le pays semble être un passage obligé pour la plupart des auteurs algériens.

Cependant, on remarque aussi un retour « à une sorte de point zéro de l'émergence de nouvelles littératures : celui auquel on assistait dans les années cinquante alors que le début des "événements" au Maghreb faisait découvrir et attendre une littérature descriptive »³. En effet, ce retour à la description des récits d'enfances peut paraître suranné eu égard à l'actualité du pays. Les œuvres de Fatéma Bakhäï s'inscrivent dans cette perspective.

Emergée du lot des écrivains des années quatre-vingt-dix, Fatéma Bakhäï a su s'imposer et se distinguer justement par la qualité de ses écrits et les sujets qu'elle traite, touchant dans l'ensemble la situation de la femme dans le siècle dernier. Située ses intrigues généralement entre 1900 et 1954, elle puise essentiellement dans

¹ Charles Bonn et Farida Boualit (dir.), *Paysages littéraires algériens des années 90: Témoigner d'une tragédie?* Paris, L'Harmattan, 1999. (www.limag.com)

² Idem.

³ Idem.

l'histoire du pays et propose ainsi un témoignage contre l'oubli en manifestant la nécessité de transmettre cet héritage historique aux générations à suivre. Elle dépeint avec un style simple une réalité simple mais difficile à vivre pour les algériens de cette époque. Ainsi elle s'est distinguée des écrivains de sa génération en s'éloignant de l'écriture appelée de « l'urgence ».

Née à Oran le 19 décembre 1949, Fatéma Bakhaï a quitté le pays à l'âge de deux ans pour partir en France, où elle a effectué ses études primaires. Revenue en Algérie après l'indépendance elle continue ses études au lycée français d'Oran. Parallèlement à ses études de droit à l'université d'Oran, elle a enseigné le français. Depuis 1981, elle exerce la fonction d'avocate. Elle a produit cinq romans publiés entre 1993 et 2006, mais aussi des contes pour enfants, sans oublier ses collaborations dans la production de plusieurs essais parlant de la ville d'Oran.

La production littéraire de l'auteur ne s'inscrit pas dans cette écriture appelée de l'urgence, mais au contraire, elle participe à cette intention de revenir aux origines de la culture et de l'histoire algérienne. Ainsi *la Scalera*, *Un oued pour la mémoire*, *Dounia*, *La femme du caïd*, *Izuran* retracent tous une période donnée de l'histoire de l'Algérie.

La Scalera retrace la vie d'une femme, Mimouna, qui, sur son lit d'hôpital raconte sa vie à Nadia, femme médecin. A travers la vie de Mimouna, c'est tout une période de l'histoire de l'Algérie qui est retracée. Après une enfance passée à la campagne, Mimouna s'installe avec ses parents et son frère dans la ville d'Oran, précisément dans une rue qui débouche sur une place appelée *La Scalera*. Dans ce quartier, où européens et algériens cohabitent sans problèmes, les différences ethniques et religieuses s'annihilent : "Notre rue, à l'époque, était essentiellement habitée par des européens, c'est une petite rue en pente étroite qui débouchait sur *La Scalera*, les espagnols étaient les plus nombreux, mais il y avait aussi des siciliens, des maltais et quelques français"⁴. Ainsi Mimouna découvre à Oran l'univers clos des maisons urbaines.

Après un mariage malheureux avec un ouvrier qui la maltraitait et une belle-mère trop exigeante et sévère, elle retourne chez ses parents après son veuvage (son mari étant mort suite à un accident). Les événements s'accélérent pour Mimouna avec la

⁴ Fatéma Bakhaï, *La Scalera*, L'Harmattan, Paris, 1993, p. 39.

mort de sa mère, puis celle de son père et l'engagement de son frère dans les rangs de l'armée algérienne. Néanmoins, elle connaîtra une période heureuse après son mariage avec Abdessalam, ami de son frère, lui aussi militant de la cause nationale. A la fin de sa vie, elle a trouvé refuge dans la prise en charge d'un bébé issu du viol par des soldats français d'une militante que son frère a aimée et avec laquelle il s'est marié après la naissance du bébé.

Mimouna, malgré une résignation apparente, étouffe une volonté de révolte contre la soumission des femmes en son temps. Elle a constaté que l'instruction qu'on lui a interdite, est le seul moyen par lequel la femme algérienne peut s'affirmer au sein de la société.

Un Oued pour la mémoire est le récit d'un immeuble qui a été construit par une vieille femme alsacienne sur le lit d'un oued, malgré les craintes de l'architecte qui a estimé que le bâtiment pourrait s'effondrer dans environ cent ans. C'est le récit aussi d'une petite fille Aïcha, personnage principal, qui a été bercée pendant son enfance par les histoires de son grand-père racontant ce même oued, les jardins et les moulins qui l'entouraient mais surtout l'histoire de Djaffar l'andalou, fondateur de la ville d'Oran, avec ses deux lionceaux qui ont donné son nom à la ville. Ainsi Fatéma Bakhaï retrace le mythe originel de la naissance de la ville d'Oran pour ressusciter l'identité algérienne. En effet, l'oued, élément récurrent dans le roman, a pris sa revanche cent ans après, pour dire que cette terre est algérienne et elle le restera, il est le garant de la mémoire du pays.

Le roman insiste aussi sur le thème de la transmission de l'héritage, matériel mais surtout immatériel. Ce dernier consiste en la transmission de l'histoire des ancêtres. Ainsi, Aïcha va retenir les récits de son grand-père et va les transmettre à son tour à sa petite fille Mounia, cette dernière qui va se lancer dans la littérature, avec comme but de ressusciter l'histoire des ancêtres comme celle de son grand-père Moussa, qui a rejoint les rangs des militants durant la guerre de libération.

Dounia est un roman où l'intrigue se situe dans la région de l'Oranais et ce entre 1829 et 1833. Il met en relief la vie prospère des Algériens avant 1830, puis tous les bouleversements qui sont survenus après l'occupation française. C'est l'histoire d'une jeune fille, Dounia, qui vivait paisiblement avec son père, sa nourrice et sa belle-mère. Elle avait eu la chance, contrairement aux jeunes filles de l'époque, de fréquenter la Médersa, " elle y avait appris la lecture, l'écriture, le calcul, la

géographie, l'histoire, la poésie, un peu de droit quand les jeunes filles de son âge pour la plupart, lisait tout juste quelques versets du coran ⁵. Elle avait un esprit très vif et refusait de se soumettre aux traditions de la société qui entravaient ses désirs de liberté et de découverte. Elle avait cette volonté de concurrencer l'homme et faire comme lui (monter sur un cheval, tirer avec un fusil...etc.). Mais, cette vie paisible qu'elle menait va être interrompue après 1830 où tout va basculer. Dans l'accélération des événements, Son père avait organisé une révolution armée autour de l'émir Abdelkader, pour barrer l'avancée de l'armée française vers les douars. Il sera tué par des soldats venus voler ses chevaux, événement qui avait marqué Dounia qui décide ainsi de se venger. Elle avait réussi à défendre ses terres, avec l'aide des hommes de son père en barrant l'avancée d'une grande expédition de l'armée française. Mais elle est tuée à son tour avec dans ses mains l'acte de propriété de la ferme et des terres de son père.

La Femme du caïd retrace, quant à lui, toute une page d'histoire située entre 1900 et 1954 à travers la vie d'une femme, Talia, qui a défié le destin des femmes de son époque pour affirmer son statut. Elle a perdu sa mère très jeune, celle-ci n'a pas survécu à son dernier accouchement après la naissance successive de trois filles. Son père qui voulait la naissance d'un garçon s'est remarié. Il a marié la sœur aînée de Talia, Aïda, très jeune à des cousins lointains. Ainsi, après la perte de sa mère, Talia a perdu sa sœur, et elle sera à son tour confiée au caïd pour travailler dans sa ferme. Elle avait réussi petit à petit à s'imposer dans la ferme du caïd grâce à sa force de caractère et son intelligence. Le caïd l'a prise d'affection et lui a donné la chance de fréquenter l'école, études interrompues par la première guerre mondiale. Avec le temps, Talia avait réussi à se faire une place dans la ferme jusqu'au jour où elle avait épousé le caïd et par là devenir "caïda". Elle a continué à gérer la ferme même après la mort du caïd, et à aider les habitants à supporter leur misère surtout durant les périodes des épidémies. A la fin du récit, Talia va prendre en charge des enfants qui ont perdu leurs parents durant les périodes des épidémies ou bien après l'insurrection du 8 mai 1945.

Ainsi, à travers la vie de Talia, l'auteur nous plonge dans la période coloniale afin de nous transmettre ce témoignage de l'endurance des algériens durant cette période.

⁵ Fatéma Bakhâï, *Dounia*, L'Harmattan, Paris, 1996, p. 17.

Izuran se veut une fresque sur l'histoire des berbères depuis la nuit des temps jusqu'aux invasions arabes en Algérie. Comme le titre lui-même l'indique, le roman se veut un retour aux origines lointaines des berbères. Le roman est une réconciliation avec la vraie histoire du pays. *Izuran* est un mot kabyle qui veut dire racines, en effet le récit est une convocation des ancêtres les plus lointains, un retour jusqu'aux temps où la société était matriarcale.

L'écrivaine met en relief les coutumes et les modes de vie des différentes époques qui se sont succédées, révélant ainsi un témoignage des périodes historiques données en mettant à l'évidence la richesse et la diversité culturelles du pays. Mais aussi, la richesse documentaire du roman qui est une preuve de l'érudition de l'auteur.

Fatéma Bakhaï évoque aussi les conquêtes romaines et carthaginoises pour s'arrêter à la conquête arabe. Elle évoquera ainsi les noms des grands rois numides à l'image de Massinissa, de Syphax et de Juba. A cet effet, le récit se présente en tant qu'histoire romancée.

Nous tenons à préciser que l'œuvre de Fatéma Bakhaï semble être un terrain vierge à l'exploitation, vu le manque d'études l'ayant abordée. Ainsi, cette présente étude semblerait être initiatrice dans cette voie. Nous signalons à l'occasion que, par rapport au nombre important des publications de l'auteur et à la qualité de ses écrits, elle reste cependant inconnue pour le lecteur algérien. Nous expliquons ce phénomène par les goûts et les attentes des lecteurs durant la période de l'émergence des textes de notre auteur, à savoir les années quatre-vingt-dix. En effet, vu la situation particulière du pays, la plupart des écrivains de cette période se sont intéressés à témoigner de la tragédie nationale et manifester à l'occasion leur indignation par rapport aux massacres et aux assassinats enregistrés chaque jour. Alors les attentes des lecteurs se sont penchées sur ce genre de littérature de témoignage de la situation actuelle. Vu que Fatéma Bakhaï s'est intéressée à situer ses intrigues durant la période de l'Algérie colonisée et à restituer l'Histoire lointaine du pays, ses écrits sont passés presque inaperçus devant la prolifération de cette littérature dite de l'urgence. Cependant, ce manque d'études qui se sont intéressées aux œuvres de Fatéma Bakhaï constitue pour nous l'une des raisons qui nous ont poussés à les exploiter dans ce travail de recherche.

Cette production romanesque prolifique caractérisée par la diversité des intrigues n'implique pas nécessairement la diversité des thèmes, bien au contraire elle les

reproduit. Cette reproduction semble être à l'origine de récurrences que l'on peut qualifier : d' « intratextuelles ». Ces unités récurrentes ne laissent pas indifférent et suscitent d'autant plus des questionnements sur leur présence. La réponse à ces questions est l'objet même de notre recherche. En effet nous nous intéresserons à déceler les différents rapports qui relient les textes de l'auteur et qui semblent se manifester à partir de répétitions qui parsèment l'ensemble de sa production et provoquent des effets de reconnaissance chez le lecteur averti. Cependant, précisons que toute répétition implique ressemblance et identité, ce qui constitue pour notre étude un critère de repérage des éléments intratextuels. A cet effet, nous nous intéresserons pas seulement à déceler les répétitions intégrales à travers les textes de l'auteur, mais nous repérons aussi les éléments qui manifestent des caractères identiques ainsi que d'autres sortes de manifestation de l'intratextualité.

Cette intratextualité sert à lier et mettre en réseau plusieurs textes disparates assurant ainsi l'unité de l'œuvre et produisant un effet de continuité, ce qui rend compte d'un certain nombre de constantes qui révèlent des éléments inhérents à l'écriture même de l'auteur. Remarquons que l'élément constant qui semble unir tous les textes de l'auteur semble être ce recours à l'histoire, qu'il puisse s'agir de l'Histoire réelle, l'histoire fictive ou l'histoire mythique. A cet effet, nous nous demanderons tout au long de cette étude si l'intratextualité n'est pas le moyen par lequel l'histoire, et au niveau des trois plans cités ci-dessus, s'inscrit dans les œuvres de l'auteur, et si les éléments intratextuels décelés ne représentent pas les modalités de cette inscription de l'histoire.

Pour répondre à ces questionnements, il nous faut tout d'abord préciser que ce genre d'étude nous oblige à prendre comme corpus d'étude plusieurs textes d'un même auteur, c'est ainsi, que nous nous pencherons sur l'analyse de toute l'œuvre romanesque de Fatéma Bakhäi, ce qui va permettre, à l'occasion, l'examen d'un grand nombre de ces types d'intratextualité qui se manifestent dans ses romans. Nous sommes alors appelés dans un premier lieu à effectuer un travail de description et d'analyse des différents éléments et types intratextuels décelés, ce qui va permettre d'inventorier et de répertorier ces éléments selon leur niveau de manifestation dans les différents textes.

A cet effet, nous remarquons que l'intratextualité se manifeste sur plusieurs niveaux ; ces derniers représentent les types d'intratextualité détectés dans les textes.

Dans un premier lieu nous enregistrons l'insertion d'un premier type d'intratextualité, il s'agit de l'intertextualité restreinte qui représente les différents rapports intertextuels entre les textes de Fatéma Bakhāï, et que nous répertorions sur deux plans différents : sur le plan du signifiant, c'est-à-dire du support textuel et sur le plan du signifié, c'est-à-dire du contenu des romans. Le deuxième type d'intertextualité est l'intertextualité autarcique et qui représente les différents rapports intertextuels d'un texte de Fatéma Bakhāï avec lui-même ; le dernier type regroupé au niveau de l'intertextualité générale représente les rapports intertextuels entre les textes de Fatéma Bakhāï avec d'autres textes appartenant à d'auteurs différents mais ces rapports sont décelés à travers tous les romans de l'auteur, c'est-à-dire que cette intertextualité générale est intratextuelle.

Mais avant d'entamer cette analyse, un passage obligatoire nous emmènera à faire un détour théorique pour baliser le chemin d'analyse et encadrer le champ d'étude, mais aussi à dresser un état de la question qui portera sur les différents travaux qui se sont intéressés aux deux notions de l'intertextualité et de l'intratextualité et leur insertion dans différents textes maghrébins. Ce passage nous permettra d'inscrire cette étude dans le vaste champ d'étude qui s'est intéressé à la littérature maghrébine.

PREMIER CHAPITRE :
L'intertextualité et l'intratextualité :
De l'hétérogénéité à l'homogénéité

Notre étude intitulée : étude de l'intratextualité dans les œuvres de Fatéma Bakhäï nous conduit dans un premier temps à délimiter aussi bien notre champ d'étude et notre cadrage théorique. De ce fait, il nous faut, tout d'abord, mettre au clair cette notion d'intratextualité, préciser sa définition, montrer dans quel contexte la notion a pris naissance et finir par déceler ses différentes manifestations.

Puisque notre corpus d'étude appartient à la vaste production de la littérature algérienne de langue française, nous tenterons, à cet effet, de voir le traitement qui a été accordé aux deux notions d'intertextualité et d'intratextualité par la critique littéraire maghrébine. Par la suite, nous nous pencherons sur l'appoint que peut apporter cette présente recherche à l'étude de ce phénomène à travers les cinq romans de Fatéma Bakhäï.

1- l'intertextualité et l'intratextualité :

1-1- Autour de la notion du texte :

Vu la complexité et la richesse du texte littéraire, les approches et les méthodes d'analyse furent nombreuses afin d'arriver à dégager sa quintessence. Ainsi, plusieurs approches ont été élaborées, inscrivant la littérature dans un domaine donné (la psychanalyse, la sociologie, l'histoire). L'approche du texte littéraire indépendamment de son contexte, en s'interdisant toute référence aux déterminations extérieures, ne s'est opérée que lorsque l'autonomie du champ littéraire a été proclamée, considérant le texte littéraire comme étant une entité close. Roland Barthes reprend, dans son article «Théorie du texte», la définition du texte selon Julia Kristeva du texte :

«Nous définissons le Texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques.»⁶ Le texte prend alors des proportions plus importantes que dans sa définition classique et devient porteur de sa propre dynamique.

Les formalistes sont les précurseurs de l'isolement du texte de son entourage biographique, historique, et idéologique, ils l'ont centré sur lui-même. Doué d'une existence propre le texte s'autonomise et échappe même à l'emprise de son producteur. Il est possible d'avancer que le texte se socialise et devient l'interlocuteur

⁶ Roland BARHES, *encyclopaedia universalis*, «Texte (théorie du)», 1973.

d'autres textes, un acteur social stricto sensu; «*l'analyse textuelle envisage le récit non comme un produit fini, clôturé mais comme production en train de se faire, branchée sur d'autres textes, d'autres codes, articulée sur la société, l'histoire, non seulement des voies déterministes mais citationnelles*»⁷.

C'est dans ce contexte et contre l'insularité proclamée du texte que le concept d'intertextualité a vu le jour.

1-2- Du dialogisme à l'intertextualité :

Le concept de dialogisme est mis en place par Mikhaïl Bakhtine. «*Il désigne les formes de la présence de l'autre dans le discours : le discours en effet n'émerge que dans un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre qui l'inspire et à qui elle répond*»⁸. Il note que l'écrivain ne se réfère pas seulement à la réalité qui l'entoure, mais il se réfère aussi à la littérature antérieure. A travers ses travaux sur l'œuvre de Dostoïevski, il démontre que le roman possède structurellement une prédisposition à intégrer, sous forme polyphonique, une grande diversité de composants linguistiques, stylistiques et culturels. C'est ainsi qu'il forge le concept de polyphonie qu'il définit comme étant «*la pluralité des voix et de consciences autonomes dans la représentation romanesque*»⁹.

C'est Julia Kristeva qui introduit le terme d'intertextualité à partir des travaux de Bakhtine sur le dialogisme et le circonscrit au domaine littéraire seulement. Ce concept est apparu vers les années 1968 sous l'influence du groupe Tel Quel et de sa revue homonyme et par le biais de deux publications : *Théorie d'ensemble*¹⁰, ouvrage collectif signé par des noms tels: Foucault, Barthes, Derrida, Sollers et Kristeva, *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse* de Julia Kristeva où elle propose la définition suivante:

« (...) le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement **dialogue** et **ambivalence**, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire: tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout

⁷ Ibid.

⁸ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996.

⁹ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

¹⁰ Philippe SOLLERS dir., *Théorie d'ensemble*, coll. Tel Quel, Paris, Seuil, 1968.

texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double»¹¹.

Comme le mot est mis en partage donc appartient au sujet et au destinataire et est orienté vers les énoncés antérieurs et contemporains, le texte est toujours au croisement d'autres textes. Philippe Sollers ajoute que *«tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur»¹².*

Ainsi, l'intertextualité a supplanté la théorie des sources, clé de voûte de la littérature comparée. Mettant fin au mythe de la création pure, elle désigne la capacité des textes à communiquer et à s'interpeller les uns les autres à travers des réseaux multiples et polymorphes. Roland Barthes affirme que *«tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante»*, pour terminer sur l'idée que *«tout texte est un tissu nouveau de citations révolues»¹³.*

Si le concept d'intertextualité est nouveau compte tenu de sa dénomination, il est ancien au regard de la pratique puisqu' elle est omniprésente dans le rapport humain. Ainsi, tout acte de création, du plus infime au plus élaboré puise dans un fonds commun, un patrimoine créé par participation et mis en partage sans crainte de l'épuisement. A cet effet, tout a été assimilé au texte : la littérature, la culture, la société, l'histoire et l'homme lui-même.

L'intertextualité joue un rôle majeur dans le texte centreur. Elle n'est point une présence exotique dans le milieu qui la reçoit mais représente un appoint certain à la force du texte et à sa signifiante. Elle a une double dimension : relationnelle et transformationnelles. Elle est un usage que ne revendique pas la modernité; pratique ancienne, elle s'est récemment constituée en théorie. La présence millénaire de l'intertexte et sa discrétion expliquent sa fonction esthétique, sa faculté d'adaptation, de là la faculté de tout texte centreur d'assimiler et d'adapter l'intertexte.

¹¹ Julia KRISTEVA, *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Seuil, coll. Points, Paris, 1969, pp. 84-85.

¹² Philippe SOLLERS dir., *Théorie d'ensemble*, coll. Tel Quel, Paris, Seuil, 1968, p. 75.

¹³ Roland BARHES, *encyclopaedia universalis*, «Texte (théorie du)», 1973.

Laurent Jenny, s'appuyant sur la définition de Kristeva, montre les rapports nuancés qu'entretient l'intertextualité avec la critique des sources en proposant la définition suivante: «*l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens.* »¹⁴ L'intertextualité est ainsi le processus par lequel un texte nouveau s'écrit à partir d'un autre, l'insère dans son espace et le modifie, se l'approprie, l'assimilant tout en le transformant. Laurent Jenny a aussi fait la distinction entre une intertextualité *implicite* et une intertextualité *explicite* afin de tracer les "frontières de l'intertextualité".

L'intertexte, cet exotique familiarisé de manière constitutive ou ponctuelle, libérera dans le texte centreur des saveurs et senteurs nouvelles que lui-même n'aurait peut-être pas pu libérer avec la même intensité. L'intertextualité peut faire corps avec un texte et s'y développer ou apparaître sporadiquement selon les besoins de la cause.

Le texte est le lieu de rencontre entre l'auteur et le lecteur, il est l'espace dialogique en puissance. Il est un lieu d'échange où l'auteur n'a pas fini de tout dire, où le lecteur n'a pas fini de tout comprendre et où le texte n'a pas fini de tout produire. L'intertextualité s'exprime par des formes manifestes, des balises que l'auteur poserait pour prouver son érudition ou par nécessité communicative et que le lecteur doit remarquer pour accéder à la totale compréhension de la chose lue. Elle peut exprimer sa présence de manière plus sourde, moins évidente échappant à la fois à l'auteur et au lecteur. Umberto Eco se place dans l'optique du lecteur; pour lui «*aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes*»¹⁵ faisant ainsi confiance à la capacité de tout individu pour déceler l'intertexte.

Pour Michaël Riffaterre : «*l'intertexte est avant tout un effet de lecture (...) non seulement il appartient au lecteur de reconnaître et d'identifier l'intertexte mais sa compétence et sa mémoire deviennent les seuls critères permettant d'affirmer sa*

¹⁴ Laurent Jenny, «La Stratégie de la forme», *Poétique*, n° 27, 1976. Cité dans Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996, p. 37.

¹⁵ Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Le livre de poche, 1978. Cité par Fabrice Parisot, *L'intertextualité dans Concert Baroque d'Alejo Carpentier : une mosaïque d'esthétiques variées*, cnarro, Cahiers de narratologie (document.html?id=367).

présence»¹⁶. Ainsi il évacue le repérage de l'intertexte du côté du lecteur. Dans cette optique il distingue entre une intertextualité aléatoire, cette dernière n'est autre que le repérage par le lecteur de l'intertexte, et par le biais d'une culture plus ou moins profonde, et une intertextualité obligatoire qui ne peut qu'être perçue par le lecteur puisque *«l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire»*¹⁷.

L'intertextualité, par conséquent, n'est pas le dialogisme à part entière, mais une de ses manifestations, c'est pour ainsi dire sa partie intégrante; la confusion qui existe entre les deux concepts peut être expliquée par le fait que Bakhtine n'a pas tracé une frontière distincte entre le niveau idéologique et le niveau linguistique du texte; il note que *«les rapports dialogiques s'établissent entre tous les éléments structuraux du roman, c'est-à-dire qu'ils s'opposent entre eux, comme dans le contrepoint»*¹⁸, il ajoute que : *«le dialogue finissait par pénétrer dans chaque mot du roman, le rendant bivocal, dans chaque geste, chaque mouvement du visage de héros, traduisant leur discordance leur faille profonde. On aboutissait ainsi à ce "microdialogue" qui définit le style verbal de Dostoïevski»*¹⁹. De ce fait, le concept de Bakhtine et celui de Julia Kristeva se distinguent comme : *«macrodialogue idéologique, interpersonnel et intratextuel, et microdialogue linguistique, dépersonnalisé et intertextuel qui fait partie du macrodialogue bakhtinien»*²⁰.

1-3- Gérard Genette et le concept de transtextualité :

Gérard Genette propose une approche plus fonctionnelle en substituant le concept de transtextualité à celui d'intertextualité qu'il aligne au même niveau que les quatre autres relations transtextuelles et l'y intègre. Ainsi, il définit l'intertextualité comme *«la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire (...) la présence effective d'un texte dans un autre»*²¹. C'est la pratique de la citation, du plagiat et celle de l'allusion. Il la distingue de cette relation intertextuelle par laquelle

¹⁶ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996, pp. 15-16.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil 1970, p. 77.

¹⁹ Idem.

²⁰ Vladimir Siline, Doctorat nouveau régime, *Dialogisme dans le roman algérien de langue française*, Paris 13, Charles Bonn, 1999. (<http://www.limag.com>).

²¹ Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 08.

un texte peut dériver d'un texte antérieur qu'il appelle hypertextualité et qu'il définit comme «*toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe*»²². L'hypertextualité se résume dans la pratique du pastiche et de la parodie.

La troisième relation transtextuelle est la paratextualité qui est définie comme la relation du texte avec tous les éléments supports qui l'environnent et le soutiennent (titre, sous-titre, préface, postface, avertissement, notes...etc.). Le quatrième type est l'architextualité: elle serait une appartenance par références à un genre. Il s'agit d'indicateurs d'identité référentiels permettant la filiation d'un texte à un genre donné. Le dernier type est la métatextualité qui décrit la relation de commentaire qui unit un texte au texte dont il parle.

1-4- L'intratextualité ou l'intertextualité restreinte :

Plusieurs autres types d'intertextualités ont été distingués. Ainsi les références intertextuelles peuvent être décelables dans l'œuvre d'un même auteur, et ce par un ensemble de répétitions et d'auto-reproductions qui mettent en réseau ses différents textes. C'est la notion d'intratextualité. Elle est définie comme la reprise d'un texte ou de fragments de textes, écrits auparavant et réemployés dans un texte différent. C'est une ressemblance qui se démarque par une répétition constante dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur, servant ainsi à lier et mettre en réseau plusieurs textes disparates.

De ce fait, Lucien Dällenbach, et partant des travaux réalisés par Jean Ricardou²³, distingue «*entre une intertextualité générale (rapports intertextuels entre textes d'auteurs différents) et une intertextualité restreinte (rapports intertextuels entre textes du même auteur)*»²⁴. Cette distinction s'ajoute à celle établie entre une intertextualité externe comprise comme rapport d'un texte à un autre et une intertextualité interne entendue comme rapport d'un texte à lui-même. Ainsi, et pour faire le lien entre ces deux sortes de différenciations, Dällenbach propose de distinguer à côté de l'intertextualité générale et de l'intertextualité restreinte une *intertextualité autarcique*, qu'il propose de nommer *autotextualité* et qu'il définit comme suit :

²² Ibid. p. 13.

²³ Lucien DÄLLENBACH, «Intertexte et autotexte», *Poétique*, n° 27, 1976, p. 282.

²⁴ Idem.

«Circonscrit par l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même, le secteur de l'autotextuel peut être spécifié par la multiplication de deux couples de critères. Dès lors que l'on définit l'autotexte comme une réduplication interne qui dédouble le récit tout ou partie sous sa dimension littérale (celle du texte, entendu strictement) ou référentielle (celle de la fiction).»²⁵

Dällenbach s'est intéressé à étudier un exemple des relations autotextuelles qui est la mise en abyme.

Selon Gide, la mise en abyme désigne le *«redoublement spéculaire»*, *«à l'échelle des personnages»*, du *«sujet même»* d'un récit. Pour Lucien Dällenbach, elle est un énoncé dont l'émergence est conditionnée par sa *«capacité réflexive qui (la) voue à fonctionner sur deux niveaux : celui du récit où il continue de signifier comme tout autre énoncé, celui de la réflexion où il intervient comme élément d'une méta-signification permettant à l'histoire narrée de se prendre analogiquement comme thème»*, mais aussi par *«son caractère diégétique ou méta-diégétique»*. Alors la mise en abyme peut être considérée comme une *«citation de contenu ou un résumé intratextuel»²⁶*.

La mise en abyme produit ainsi des répétitions internes dans une même œuvre. De ce fait la fonction narrative serait de *«doter l'œuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiante, de la faire dialoguer avec elle-même et la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation»²⁷*.

Cependant, remarquons que toute insertion d'une histoire dans une autre, distinguée au niveau d'une même œuvre, ne peut qu'affecter son déroulement chronologique. De ce fait, Dällenbach distingue trois sortes de mises en abyme résultant de trois types de discordances entre le temps du récit et celui de toute insertion : *«la première, prospective réfléchit avant terme l'histoire à venir; la deuxième, rétrospective, réfléchit l'histoire accomplie; la troisième, rétro-prospective, réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit»²⁸*. Dällenbach signale

²⁵ Lucien DÄLLENBACH, «Intertexte et autotexte», *Poétique*, n° 27, 1976, p. 283.

²⁶ Lucien Dällenbach, *Op. Cit.*, pp. 283-284.

²⁷ *Ibid.*, p. 284.

²⁸ *Ibid.*, p. 287.

que l'insertion des mises en abyme est faible au début, négligeable à la fin, mais très forte au milieu du récit.

Or cette forme d'écriture a fait réagir plusieurs critiques, citons Greimas qui s'est distingué de ceux qui vont « *jusqu'à la découverte d'une intertextualité à l'intérieur d'un même texte* ». ²⁹

Il y a intratextualité quand l'auteur met en contribution ses propres autres textes. Cette reprise par un auteur d'un texte ou de fragments de textes dans une œuvre ultérieure les fait entrer en écho les uns dans les autres et restitue ainsi l'autonomie de l'œuvre. En effet, personnages, scènes, pans d'histoire, phrases réitérées parfois comme des leitmotivs, expressions identiques créent l'impression de continuité et d'unité entre des textes issus d'œuvres différentes.

L'intertextualité et l'intratextualité sont deux notions qui mettent au centre de leur préoccupation le texte et ses rapports avec d'autres textes ou avec lui-même. Là où l'intertextualité sert à multiplier les sens dans un texte, à les diversifier par cette intégration d'un ou plusieurs textes dans l'œuvre littéraire, l'intratextualité semble favoriser la restriction de l'émergence du sens au seul texte de l'auteur et la production d'un effet de solidarité et de continuité entre ses textes. Cette restriction ne remet pas en cause la richesse des textes puisque les récurrences qui sont à l'origine de l'intratextualité sont justement fondatrices et productrices de l'œuvre de l'auteur.

2- L'intertextualité et l'intratextualité dans la littérature algérienne de langue française :

Il n'existe pas de création ex-nihilo, toute littérature est fondée sur des renvois intertextuels. C'est le cas de la littérature algérienne de langue française. Ainsi, pour Charles Bonn, « *l'intertextualité désigne (...) le lieu d'énonciation du texte émergent, c'est-à-dire l'espace littéraire dans lequel ce texte s'épanouit, et en rapport avec lequel il acquiert le maximum de significations* » ³⁰. De ce fait, et pour une littérature algérienne de langue française considérée comme « émergente » durant une longue

²⁹ Algidras Julien Greimas, Josef Courtès, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993, p.194.

³⁰ Charles Bonn, « intertextualité et émergence de la littérature algérienne de langue française », *Interférences culturelles et écriture littéraire* (Communication au colloque international), Académie Beït el-Hikma, Carthage, 7-9 janvier 2002. (www.limag.com)

période s'étalant jusqu'à la fin des années 70, l'intertextualité pose un certain nombre de contraintes, du fait que son champ littéraire antérieur n'existe pas encore. Ce n'est qu'à partir des années 50 que la nécessité de s'organiser en groupe littéraire émergent s'est manifestée. Cette nécessité s'est traduite d'abord par une rupture avec le modèle littéraire hérité et communément admis, mais aussi par l'affirmation d'individualités ayant des nouveautés radicales à apporter. «Ces monstres sacrés» sont productifs justement à partir de la rupture qu'ils observent par rapport au modèle hérité et c'est ainsi qu'ils affirment le groupe. De ce fait, Charles Bonn distinguera, à travers trois périodes de l'émergence de la littérature algérienne, la dynamique de l'intertextualité chez Mouloud Feraoun, Kateb Yacine et Rachid Boudjedra.

Ainsi, le roman autobiographique de Mouloud Feraoun *Le fils du pauvre* s'inscrit dans la même continuité avec le modèle du roman réaliste français et avec lequel son œuvre entretient des relations intertextuelles explicites ou implicites, ce qui a valu à Feraoun d'être taxé d'assimilé, mais la fonction fondatrice de son œuvre se résume dans la notion du tragique, où la rencontre entre deux systèmes de valeurs différents engendre le destin tragique de ses héros. C'est ainsi que se manifeste la modernité dans ses œuvres.

L'œuvre de Kateb Yacine, qui représente un jalon important dans l'histoire de la littérature algérienne, est «*fondatrice, d'abord d'elle même*», justement par «*cette mise en écho d'une œuvre de Kateb dans l'autre*», mais aussi fondatrice d'une grande partie de la littérature algérienne des générations suivantes, qui va revendiquer son œuvre, à travers la rupture qu'il a effectuée avec le modèle littéraire hérité, rupture caractérisée par : le brouillage de la chronologie, la multiplicité des narrateurs, la fusion et le mélange entre plusieurs récits et genres, etc. :

«*La rupture fondatrice qu'on a vu être au centre de l'œuvre de Kateb sera en effet, pour les écrivains de la génération de 1970 dont toute la dynamique de groupe repose sur une rupture, une géniale antériorité et peut-être aussi une légitimation*»³¹.

L'œuvre de Rachid Boudjedra représente l'exemple type de cette autre période de l'émergence de la littérature algérienne, à travers cette rupture formelle qui avait préoccupé tous les écrivains maghrébins de cette période; «*faire que le lecteur*

³¹ Ibid.

français se retrouve étranger dans sa propre langue, disait Khaïr-Eddine»³², mais aussi le désorienter à travers un jeu intertextuel provoquant. Citons, par exemple, *L'insolation* qui s'inscrit comme étant une parodie de *Nedjma* de Kateb Yacine, manifestant ainsi une «*intertextualité proprement algérienne*».

En effet, l'insertion de l'intertextualité dans la littérature maghrébine de langue française fut objet d'étude de travaux divers et multiples.

Dans ses travaux sur la littérature maghrébine, Anne Roche s'intéresse à mettre en relief les rapports intertextuels qu'elle décèle au sein des œuvres littéraires maghrébines. Ainsi, elle découvre dans l'œuvre de Kateb Yacine un espace de relations intertextuelles internes qui mettent en écho les différents textes katébiens et qui se manifeste aussi par l'interférence de plusieurs genres dans une même œuvre. Elle considère aussi l'œuvre de Kateb comme un grand intertexte fondateur de nombreuses œuvres maghrébines, elle confirme que «*l'écrivain algérien a littéralement appris à lire-écrire avec Nedjma*»³³. Ainsi, et partant des romans de Leïla Sebbar, Nabile Farès et Tahar Wattar, elle précise que les romanciers algériens n'imitent pas Kateb mais se réfèrent à ses textes par «*relation de dette ou de source*»³⁴.

Les travaux de Jacqueline Arnaud sur l'œuvre de Kateb montrent que les textes katébiens entretiennent des liens, explicites ou implicites, avec d'autres textes appartenant à divers auteurs. Ainsi, ses romans ne sont pas sans relations avec les romans de Faulkner et Joyce, et son théâtre avec la tragédie grecque. Elle constate aussi que l'auteur est incapable de se libérer de l'omniprésence, de l'insistance, de la hantise de certains personnages, de certains mythes, de certaines scènes dont la réapparition fait vivre le lecteur dans deux époques différentes. Ainsi, certaines récurrences sont disséminées à travers l'ensemble de ses textes et créent une impression d'unité et de continuité. C'est la notion d'intratextualité.

Mais aussi, malgré l'abolition par Kateb des frontières entre les genres au sein d'une même œuvre, ses textes présentent une singulière cohérence, et ce grâce à sa poésie qui irrigue de ses veines toute son œuvre théâtrale et par la suite romanesque.

³² Ibid.

³³ Cité par Vladimir Siline, Doctorat nouveau régime, *Dialogisme dans le roman algérien de langue française*, Paris 13, Charles Bonn, 1999. (<http://www.limag.com>).

³⁴ Idem.

Les déclarations de Kateb Yacine, lors d'une interview publiée au *Jeune Afrique* (n°324, le 26 mars 1967), affirment cette résonance qui existe entre ses différents textes :

« Je crois bien, en effet, que je suis l'homme d'un seul livre. A l'origine c'était un poème qui s'est transformé en roman et en pièce de théâtre, mais c'est toujours la même œuvre que je laisserai certainement comme je l'ai commencée, c'est-à-dire à la fois une ruine et un chantier »³⁵. Ainsi, Jacqueline Arnaud considère le poème *Nedjma ou le poème ou le couteau* comme «la matrice de son oeuvre»³⁶.

Un autre travail sur l'insertion de l'intertextualité dans la littérature algérienne de langue française a été réalisé par Kangni Alemjdjrodo et intitulé *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte*³⁷. En effet, l'auteur met en évidence la toile d'intertextualité chez Boudjedra et constate qu'elle relève d'un projet littéraire plus ou moins assumé. L'œuvre de Boudjedra puise sa matière dans la tradition culturelle musulmane et maghrébine. La référence intertextuelle au livre sacré est explicite dans son œuvre et relève du projet de dévoilement des mutations des mentalités à travers le temps. Cependant, le coran n'est pas le seul référent auquel a recours l'écrivain; le patrimoine littéraire arabo-musulman et la tradition orale berbère participent aussi à la construction de la toile intertextuelle boudjedrienne. La production littéraire de Boudjedra n'est pas sans relation avec le modèle littéraire du nouveau roman inscrivant ses œuvres dans l'écriture de la modernité. De ce fait, les textes de Kateb Yacine, Driss Chraïbi, Céline, Kafka et autres représentent le référent littéraire avec lequel les œuvres de Boudjedra entretiennent des rapports explicites ou implicites.

En prenant comme corpus d'étude l'œuvre de Boudjedra, Maria Grazia La Malfa dans sa thèse intitulée *Topographie idéale pour une agression caractérisée et Mines de rien: l'indicible errance*³⁸, étudie l'errance de l'écriture Boudjedrienne à travers les relations intratextuelles qui relient le roman et la pièce en question. L'auteur signale que l'intratextualité chez Rachid Boudjedra est parfois poussée à l'extrême et se

³⁵ Cité par Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke, Naaman, troisième édition, 1980, p. 210.

³⁶ Cité par Maougal Mohamed Lakhdar, *Kateb Yacine: Les Harmonies poétiques*, Casbah Editions, Alger, 2002, p. 37.

³⁷ Kangni Alemjdjrodo, *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte*, Presse Universitaire de Bordeaux, Pessac, 2001.

³⁸ Maria Grazia La Malfa, *Topographie idéale pour une agression caractérisée et Mines de rien : l'indicible errance*, Catania (Sicile), Pr. Maria Teresa Puleio, Octobre 2001. (www.limag.com).

manifeste sous la forme de L'autocitation. En effet, à travers la récurrence de certains thèmes et de certaines images, elle constate que l'écriture de Boudjedra est un mouvement perpétuel entre un texte et un autre, et montre comment la pièce peut rappeler le roman.

Nadjet Khadda quant à elle dans sa thèse de Doctorat d'Etat : *(En) jeux culturels dans le roman algérien de langue française* (1987)³⁹, étudie à travers les œuvres de Feraoun, Dib, Boudjedra, Tengour l'interaction de plusieurs cultures dans un seul texte. Elle étudie l'intertextualité culturelle et linguistique, et découvre dans ces textes une rencontre interculturelle ce qui la pousse à déduire que le roman algérien, cet espace d'échange et de synthèse, n'est qu'un «hybride», parce qu'il est l'espace de nombreux échanges et synthèses.

Cependant, il faut noter que le phénomène du dialogisme était lui aussi objet d'étude dans la littérature maghrébine.

Charles Bonn étudie le dialogisme sous les concepts de plurivocalisme et polyphonie comme une caractéristique du roman algérien. Dans *Nedjma*, il découvre «un dédoublement au niveau des symboles» et une «polyphonie mythique», et dans *La Répudiation* il constate que le plurivocalisme provient de la «pluralité des récits en présence». Dans son livre *Kateb Yacine. Nedjma*⁴⁰, Charles Bonn signale que la polyphonie dans *Nedjma* provient d'abord de l'interpénétration de trois récits : politique, biographique et mythique. Elle se manifeste aussi à travers l'alternance entre cinq voix narratives : celle du narrateur mais aussi celles des quatre protagonistes du roman. La temporalité de *Nedjma* produit elle aussi de la polyphonie, puisque «la progression du roman se situe presque toujours sur deux niveaux différents, ou d'avantage».

En somme, Charles Bonn constate que le dialogisme se manifeste «dans l'ambiguïté entre tous les éléments de structure à l'intérieur du texte par opposition à l'intertextualité qui produit de l'ambiguïté entre les éléments du texte donné avec des textes extérieurs à celui-là»⁴¹. Alors que, Nadjet Khadda, Beïda Chikhi et Anne Roche étudient le caractère intertextuel du dialogisme en considérant l'histoire et la

³⁹ Cité par Vladimir Siline, Op. Cit.

⁴⁰ Charles Bonn, *Kateb Yacine. Nedjma*, Paris, PUF, 1990. Cité par Vladimir Siline, Op. Cit.

⁴¹ Cité par Vladimir Siline, Op. Cit.

culture comme un grand intertexte auquel se réfèrent les textes maghrébins, et où elles découvrent le lieu d'interaction et d'échange intertextuels et interculturels.

L'étude la mieux centrée sur le dialogisme au sein du roman algérien de langue française est celle de Vladimir Siline, intitulée: *le dialogisme dans le roman algérien de langue française*, consacrant ainsi la première partie de sa thèse à l'émergence et l'évolution du dialogisme en Europe et où il distingue trois étapes : celle des prémices du dialogisme dans les figures de Molière, John Milton, l'abbé Prévost et Denis Diderot. La deuxième est consacrée aux pionniers du roman dialogique qui sont Dostoïevski et Marcel Proust, tandis que dans la dernière étape il étudie l'œuvre des maîtres du dialogisme européen qui sont Frantz Kafka et James Joyce.

La deuxième partie de la thèse est réservée à l'émergence et l'évolution du dialogisme en Algérie distinguant de ce fait trois étapes aussi : la première retrace les fondateurs du roman dialogique algérien qui sont Kateb Yacine et Mohamed Dib. Dans le roman de Kateb *Nedjma*, le dialogisme apparaît de l'interaction de quatre récits : celui des pères, celui des fils, celui des ancêtres et du récit symbolique, tandis que dans les œuvres de Mohamed Dib, *Qui se souvient de la mer* et *Cours sur la rive sauvage*, le dialogisme se manifeste à travers la perception subjective de la réalité opposée dialogiquement au symbolisme du récit qui rappelle le mythe. La deuxième est consacrée à l'œuvre de Rachid Boudjedra considéré comme le maître du dialogisme algérien, alors que la troisième est celle des successeurs du dialogisme algérien qui sont Nabile Farès et Rachid Mimouni.

3- L'insertion de l'intratextualité dans les œuvres de Fatéma Bakhai :

A partir de cet aperçu récapitulatif, nous remarquons que les travaux portant sur la notion d'intertextualité dans la littérature maghrébine s'intéressent à déceler et à identifier les greffons intertextuels insérés dans ces mêmes textes. Tandis que les études consacrées à la notion d'intratextualité se sont intéressées à chercher si cette pratique s'inscrit dans un projet d'écriture ou dans un processus inconscient; ces études tentent aussi souvent de déceler les différentes évolutions que peut avoir l'écrit

d'un auteur à partir de l'étude de ses manuscrits. Nous citons par exemple le travail de Marie-Laure Bardèche effectué sur les œuvres de Francis Ponge.⁴²

Fatéma Bakhaï, et à la différence des écrivains de la génération des années quatre-vingt-dix, s'est distinguée justement en s'éloignant de cette écriture dite de l'urgence. En effet, elle situe ses intrigues durant la période de l'Algérie coloniale et ce dans ses quatre premiers romans, tandis que dans *Izuran* elle retrace l'histoire des Berbères depuis la nuit des temps jusqu'aux invasions arabes. Cette attitude de puiser dans l'histoire ancienne du pays est une tendance de certains écrivains maghrébins des années quatre-vingt-dix et que Ahmed Mahfoudh⁴³ explique par une volonté de confirmer et préserver l'identité maghrébine devant le phénomène de la mondialisation. D'où le projet d'écriture de l'écrivain qui consiste à écrire l'histoire nationale pour la protéger contre tout oubli et de toute diffamation.

Ainsi, dans notre étude, et à la différence de celles qui se sont intéressées à la notion d'intratextualité, nous tâcherons d'étudier non seulement les différents niveaux de manifestation de cette notion, mais aussi de déceler l'effet qu'elle produit et l'appoint qu'elle apporte au texte dans lequel elle s'insère. Nous essayerons de nous éloigner des études mécaniques de l'intratextualité en mettant en évidence le lien qui se manifeste, à travers les textes de Fatéma Bakhaï, entre l'histoire et l'intratextualité. De ce fait, nous remarquons que les éléments intratextuels décelés, et répertoriés en trois catégories : le signifiant intratextuel, le signifié intratextuel et l'intratextualité autarcique, renvoient d'une manière ou d'une autre à l'histoire.

Ainsi, l'histoire occupe une place importante dans la production romanesque de l'auteur, et où elle s'insère au niveau : de l'Histoire réelle, de l'histoire fictive et de l'histoire mythique. Cette inscription de L'histoire dans l'œuvre de l'écrivain se révèle à travers des répétitions et des éléments identiques qui parsèment ses textes, ce qui veut dire qu'elle se révèle à travers l'intratextualité. A cet effet, nous tenterons à travers cette étude de vérifier si les unités intratextuelles décelées représentent les modalités d'inscription de l'histoire dans les œuvres romanesques de l'auteur.

⁴² Marie-Laure Bardèche, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Delachaux et Niestlé S.A., Lausanne, 1999.

⁴³ Mahfoudh Ahmed, *structure dialogique de la figure d'Elissa dans Elissa, reine vagabonde de Fawzi Mellah*, faculté des lettres et sciences humaines, Tunis I.

(<http://www.limag.refer.org/Textes/Mahfoudh/MahfoudhMellahElissa.htm>)

DEUXIEME CHAPITRE :

Le signifiant intratextuel

Avant de nous intéresser aux éléments intratextuels présents au sein même des textes de Fatéma Bakhäi, nous nous pencherons, en premier lieu, sur ces éléments périphériques ainsi que ces éléments d'accompagnement, à caractère répétitif, qui produisent un effet de ressemblance et de reconnaissance de l'écriture de l'auteur, qui participent à l'engendrement du sens de ces mêmes textes et que nous proposons d'appeler le signifiant intratextuel. Ces éléments répétitifs participent au repérage de l'intertextualité restreinte qui résume les rapports intertextuels entre les textes de Fatéma Bakhäi.

De ce fait, au niveau paratextuel, nous tenterons de déceler le point commun entre les cinq titres des cinq romans que nous étudions, à savoir : *La Scalera*, *Un oued pour la mémoire*, *Dounia*, *La femme du caïd* et *Izuran*. C'est au niveau du titre que se noue le pacte de lecture qui place le lecteur dans la perspective de lecture adéquate. Ainsi, on s'attachera à déterminer le contrat de lecture dressé au niveau de chaque titre, et de dégager les éléments de sens que ces mêmes titres proposent. L'étude du titre nous conduira aussi à chercher des hypothèses de sens au niveau des quatrièmes de couverture, où les cinq titres sont actualisés.

Un autre élément du paratexte se manifeste aussi au niveau des textes de l'écrivain : il s'agit des notes qui assurent la fonction d'explication pour les lecteurs, étrangers ou algériens.

Un certain nombre de constantes se manifeste aussi au niveau des structures du récit. Nous nous référons à la définition proposée par Gérard Genette qui considère ce dernier comme étant : «*l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements*»⁴⁴. Alors, on s'intéressera au support textuel qui véhicule l'intrigue. Dans ce sens, les textes de Fatéma Bakhäi présentent un nombre important d'anachronies temporelles qui sont enregistrées au niveau des analepses (anachronie par rétrospection qui consiste à revenir sur un événement passé) et des prolepses (anachronie par anticipation qui consiste à évoquer un événement à venir). De ce fait, ce genre d'anachronies produit «*un récit temporellement second*»⁴⁵ par rapport au récit dans lequel elle s'insère. Ce qui engendre un effet d'enchâssement de plusieurs récits selon la structure des *Mille et*

⁴⁴ Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, coll. Points, 1972, p. 71.

⁴⁵ Ibid., p. 90.

une nuit; ainsi on s'intéressera à la figure du/des narrateur(s) et aux différents modes de représentation narrative.

Le dernier point que nous aborderons dans ce chapitre est réservé à quelques caractéristiques typographiques des cinq romans en question. Ainsi, on s'intéressera aux espacements blancs qui subdivisent les textes en plusieurs autres textes. La même fonction est assurée par un symbole typographique de quatre étoiles disposées horizontalement. Ces deux signes marquent l'enchâssement d'un récit dans un autre. La répartition des chapitres est une autre caractéristique commune aux cinq romans qui sont constitués de chapitres courts d'une consistance inégale et qui peuvent n'être constitués que d'un seul paragraphe. Cette disposition des chapitres participe à l'engendrement d'un effet d'accélération des événements.

1- De quelques éléments paratextuels :

Le paratexte renvoie au discours d'accompagnement de tout texte; constitué d'une série d'indicateurs qui placent le lecteur dans la perspective de lecture adéquate. C'est le lieu où se dresse «le pacte» ou «le contrat de lecture». Il est défini par Gérard Genette comme «*ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus particulièrement au public*»⁴⁶ et regroupe tous les éléments suivants : le nom de l'auteur, le titre, les préfaces et les postfaces, les illustrations, la table des matières, les notes, les titres de chapitre, les intertitres, le nom de l'éditeur, le titre de la collection.

Parmi les éléments qui nous paraissent importants et pertinents à aborder dans la présente étude, on s'intéressera aux éléments de sens proposés par les titres et les quatrièmes de couverture.

1-1- Les titres :

Un titre comme *Dounia*⁴⁷ indique que l'intrigue va s'organiser autour d'une figure féminine qui porte le même nom. Cette information sera confirmée par l'extrait disposé à la quatrième de couverture et qui résume le texte en montrant que la figure centrale de l'histoire est bien Dounia :

Oran 1829-1833

⁴⁶ Gérard Genette, *Seuils*, éd. Du Seuil, coll. Poétique, 1987, p. 7.

⁴⁷ Fatéma Bakhaï, *Dounia*, L'Harmattan, 1995.

La vie est douce pour la jeune Dounia jusqu'à ce jour d'été 1830 où la terrible nouvelle parvient aux Oranais incrédules : les français occupent Alger.

Alors, tout bascule, tout s'effondre. Dounia, sa famille, son peuple sont pris dans la tourmente...

L'occupation, telle que vécue par ceux et celles qui l'ont subie : un autre regard. Et puis, la naissance d'une légende, celle de Dounia qui s'inscrit dans la lignée de toutes ces femmes, glorieuses ou anonymes, qui depuis les temps les plus reculés ont toujours su, dans ce pays, s'élever et lutter lorsque le danger était là...⁴⁸.

De même pour le titre *La femme du caïd*⁴⁹, l'intrigue s'organise aussi autour d'une figure féminine définie par son statut de femme mariée. D'autres indications sont disponibles à la quatrième de couverture où on découvre le nom propre de cette femme "Talia" dans l'extrait proposé par l'éditeur :

«LA FEMME DU CAÏD» : Une page d'histoire...De 1900 à 1954, c'est à travers la vie de Talia, une femme au destin exceptionnel pour son temps, que nous retrouvons nos aïeux dans leur vie quotidienne, que nous revivons avec eux les événements qui ont marqué cette époque. C'est beaucoup d'émotion!»⁵⁰

Ainsi, ces deux romans ont la caractéristique d'avoir des titres portant sur la figure principale des romans à savoir Dounia et Talia (La femme du caïd). Ces deux prénoms seront expliqués dans les deux textes respectifs. Dounia c'est la vie, mot expliqué par Arnaud, le soldat français : « ..."*Dounia*", "*Dounia*", cela veut dire "*la vie*", je ne me trompe pas, j'en suis même sûr, c'est un des premiers mots que j'ai appris ! »⁵¹. De même pour Talia ; appelée ainsi pour qu'elle soit la dernière fille mise au monde : « *c'est moi qui t'ai mis au monde, tu sais ! Un beau bébé qui n'a pas posé de problème, mais tout le monde était un peu déçu, on espérait un garçon !c'est pour cela qu'on t'a appelée Talia : "la dernière"...* »⁵²

Un titre comme *La Scalera* pourrait troubler le contrat de lecture et gêner la compréhension du lecteur. *La Scalera* est un mot étranger, emprunté à la langue

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Fatéma Bakhaï, *La femme du caïd*, éd. Dar El Gharb, 2003.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Fatéma Bakhaï, *Dounia*, L'Harmattan, Paris, 1996, p. 282.

⁵² Fatéma Bakhaï, *La femme du caïd*, éd. Dar El Gharb, 2003, p. 17.

espagnole et qui veut dire les escaliers ; de ce fait, il peut ne rien suggérer aux lecteurs qui ne connaissent pas le mot. Ce n'est que dans la quatrième de couverture que des éléments de sens sont disponibles. Ainsi, quatre extraits sont présentés sous l'intitulé de « *quelques critiques* » et sont tirés de revues et de journaux⁵³. Nous nous intéresserons seulement aux deux extraits suivants :

« *La Scalera, qui ne connaît pas ce quartier de Sidi El Houari ? Fatéma Bakhâï le dépeint de manière bouleversante...Ce livre, où l'auteur dévoile un grand sens de la narration, se lit d'un seul trait...Chaque étape est décrite avec des mots si simples, crus, qu'ils arrivent à créer une émotion indescriptible!* »

M.Mazari : Le Quotidien d'Oran.

« *Ce roman poignant de F. Bakhâï a su nous restituer d'une main experte la vie des petites gens qui peuplaient les quartiers populaires d'Oran...* »

S. Aït Sidhoum : Le Matin.

Ainsi, *La Scalera* est le nom d'un quartier de Sidi El Houari à Oran. Cependant, il nous semble important de préciser que c'est le deuxième extrait qui semble restituer avec le plus de pertinence l'objet principal autour duquel se tisse l'intrigue, à savoir « *la vie des petites gens qui peuplaient les quartiers populaires d'Oran* » et plus exactement la vie du personnage central du roman, en l'occurrence Mimouna Bencheikh.

Pour un titre comme *Un oued, pour la mémoire*⁵⁴ on s'interrogera d'abord sur la relation que peut avoir "un oued" et "la mémoire". Remarquons que sur le plan typographique les deux mots sont mis en exergue à travers le caractère gras. Mais aussi que le mot mémoire est précédé de l'article défini "la" qui signifie que cette mémoire est connue par tout le monde. Le mot oued sera répété plusieurs fois dans le récit présentant de ce fait un caractère obsessionnel ; il est aussi actualisé dans la quatrième de couverture à travers l'extrait proposé par l'éditeur :

«*Comment avait-il pu se résoudre à couler son béton sur un oued vivant ? L'identité d'un peuple, le moi profond d'une femme ne peuvent impunément être ensevelis. Un jour, inéluctablement, apparaît « Un oued, pour la mémoire »*»

⁵³ Revue Lettres et cultures de langue française, et les journaux : Le quotidien d'Oran, Le Matin et La Voix de l'Oranie.

⁵⁴ Fatéma Bakhâï, *Un oued, pour la mémoire*, éd. Dar El Gharb, 2002.

De ce fait, l'oued est le symbole de l'identité d'un peuple et plus exactement celle d'une femme Aïcha. Cependant, quand on parle de l'identité d'un peuple, on évoque souvent son passé, ses origines. Alors, *Un oued, pour la mémoire* n'est-il pas un roman des origines ?

De même pour le titre du dernier roman de Fatéma Bakhai *Izuran*. *Izuran* est un mot étranger à la langue française emprunté au kabyle et veut dire " racines ". Le titre est actualisé et expliqué dans le texte à travers les deux extraits suivants :

*«L'échec de Jugurtha, la défaite de Juba le père avaient infligé des blessures qui faisaient encore mal. En grec et en latin, ils semblaient résignés mais, dans la langue de leurs ancêtres, ils entretenaient l'espoir. Lorsqu'ils se rencontraient, se saluaient, un petit mot, discrètement glissé dans la conversation, leur permettait de se reconnaître : Izuran, racines. »*⁵⁵

*«Il leur ferait connaître la terre de leurs origines, il leur raconterait Amay, Thilleli et tous les autres ! "Izuran ! Se dit-il, je ne suis plus très jeune, après moi le souvenir des anciens disparaîtra ! Mes petits-fils ne sont pas des Roumis !" »*⁵⁶ .

Mais aussi le titre est évoqué dans la quatrième de couverture :

« "Izuran" est une histoire qui restaure la généalogie interrompue de tout un peuple. Nous ne sommes pas tombés du ciel, nous ne sommes pas les enfants d'une seule conquête, nous ne sommes pas les fils d'une seule maternité immédiate ! (...) Izuran veut dire "racines", cette "fleur tournée vers la terre et qui néglige la gloire" selon le beau vers de Jabran Khalil Jabran. (...) Roman des origines et minutieuse convocation des ancêtres... ».

Ainsi, le projet d'écriture de ce roman est explicitement présenté à la quatrième de couverture. Remarquons, de ce fait, le lien entre les deux derniers romans ici évoqués à savoir *Un oued, pour la mémoire* et *Izuran* qui restituent tous les deux les origines de ce peuple et l'histoire du pays ; origines certes cachées mais qui restent toujours vivantes, à l'image de ce oued disparu mais qui coule toujours sous les rochers.

Nous remarquons que tous les titres déjà cités sont des titres littéraires, c'est-à-dire, et selon la définition de Gérard Genette ceux qui : « désignent sans détour et sans

⁵⁵ Ibid., pp. 179-180.

⁵⁶ Ibid., p. 193.

figure le thème ou l'objet central de l'œuvre »⁵⁷, à la seule exception de *La Salera* qui, à notre avis, est un titre métonymique qui «s'attache à un objet moins indiscutablement centrale »⁵⁸, parce que l'intrigue de *La Scalera* se tisse non pas autour de la rue qui porte le nom, mais autour de la vie du personnage central Mimouna.

1-2- Les notes :

Cet autre élément paratextuel est aussi présent dans les œuvres de Fatéma Bakhaï. Il est défini par Gérard Genette comme étant : «un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte et disposé soit en regard soit en référence à ce segment»⁵⁹. Ces notes sont destinées aux lecteurs pour compléter le texte par des explications, des définitions, des précisions historiques, d'appui pour les propos de l'auteur ...etc.

Dans les textes de Bakhaï les notes renvoient soit à des repères historiques soit à des indications sur le paysage culturel algérien. De ce fait, dans son roman *La femme du caïd* on enregistre deux notes; la première renvoie au texte lu par Bachir à son père Chergui, texte qui restitue l'histoire de la confiscation de la propriété des Cheragas par les colons. Ce passage est tiré d'un autre ouvrage : «"Tassin : Histoire d'un village algérien. 1890-1900" de V. Renaud publié à Alger en 1900»⁶⁰. La deuxième note renvoie à la *déclaration du conseil général de l'Algérie* où on a considéré les algériens comme «congénitalement mineurs»⁶¹, déclaration d'où s'est inspiré Youssef.

Dounia contient un nombre considérable de notes de bas de page qui servent à traduire et expliquer des mots arabes en français. Citons, par exemple, des mots comme Boudjoux, Merachach, Medersa, Thâs, Medah, Khaïma, Shahada, Fouta, koubba...etc. On constate que ce genre de notes est destiné à des lecteurs français.

Dans *La Scalera* deux sortes de notes sont distinguées : d'abord les notes de bas de page qui renvoient à des indications biographiques concernant les célébrités citées

⁵⁷ Gérard Genette, *Seuils*, éd. Du Seuil, coll. Poétique, 1987, p. 78.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Ibid., p. 293.

⁶⁰ Fatéma Bakhaï, *La femme du caïd*, éd. Dar El Gharb, 2003, p. 51.

⁶¹ Ibid., p. 147.

dans le texte. Ainsi, des noms comme Shirley Temple, Rita Hayworth, Oum Keltoum, Leïla Mourad, Ismahan, Charles Trenet, Maurice Chevalier, Clark Gable, Farid El Atrache, Abdelwahab, Marcel Cerdan, Edith Piaf, Iouri Gagarine sont présentés pour assurer la compréhension par un savoir encyclopédique disponible au sein même du texte. Le deuxième genre de notes est disponible sous forme d'un glossaire disponible à la fin du roman où des mots arabes sont traduits et expliqués. Citons l'exemple des mots suivants : Roumi, Hadj, Si, Sourate, Kanoun, Taleb, R'bab, T'bal, etc. qui assurent à leur tour cette fonction d'éclairer tout lecteur étranger.

Ce même genre de notes est décelable aussi dans *Izuran* ; les notes sont regroupées à la fin du roman sous l'intitulé de «*Quelques points de repères...*». C'est des sortes d'indications historiques concernant les personnages réels évoqués dans le roman à l'image d'Hamilcar, Syphax et Massinissa, Juba et Jugurtha, mais aussi des indications portant sur les noms anciens des régions citées dans le roman, par exemple Cirta, Byzance, Pomaria, Thmugadi, Massilia, Icosium, etc.

Da ce fait, nous constatons que les notes sont présentes dans les textes de l'auteur sous deux aspects différents : le premier résume celles qui s'insèrent directement dans le texte lui-même, elles sont distinguées par Gérard Genette sous l'appellation de « note originale », et qu'il définit comme étant «*un détour local ou une bifurcation momentanées du texte, et à ce titre elle lui appartient presque autant qu'une simple parenthèse*»⁶², il ajoute que ces notes proposent : «*des définitions ou explications de termes employés dans le texte, parfois l'indication d'un sens spécifique ou figuré.(...)Traductions de citations produites dans le texte en langue originale, ou l'inverse. Références de citations, indications de sources, production d'autorité à l'appui, d'informations et de documents confirmatifs ou complémentaires*».⁶³

Les notes qui surviennent à la fin des romans et que Genette appelle « ultérieures » remplissent la même fonction de définition et d'explication à la seule différence de ne pas provoquer un effet de digression que les notes originales peuvent produire.

⁶² Gérard Genette, *Seuils*, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1987, p. 301.

⁶³ Ibid., p. 299.

2- De quelques structures du récit :

Nous nous intéresserons à présent à déceler au niveau des structures du récit les éléments qui présentent un caractère répétitif à travers les différents textes de l'auteur. Nous entendons par structures du récit les entités par lesquelles un récit s'offre à la lecture et qui véhiculent l'intrigue. A cet effet, nous nous référons à la définition proposée par Genette à partir de la distinction établie entre récit, histoire et narration :

«Il est assez évident, je pense, que des trois niveaux distingués à l'instant, celui du discours narratif est le seul qui s'offre directement à l'analyse textuelle, qui est elle-même le seul instrument d'étude dont nous disposions dans le champ du récit littéraire, et spécialement du récit de fiction. »⁶⁴

Ces structures portent sur les problèmes du temps, du mode et de la voix du récit. A travers les textes de Fatéma Bakhâï, nous nous pencherons seulement sur les structures du récit qui recouvrent les mêmes caractéristiques malgré les différentes intrigues. Ainsi, dans un premier lieu, nous nous intéresserons aux différents types d'anachronies décelées et enregistrées dans tous les textes de l'écrivain, mais aussi à l'instance narrative qui présente les mêmes caractéristiques à travers les différents textes de l'auteur.

2-1- Les anachronies temporelles :

« Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). »⁶⁵

De ce fait, étudier les rapports entre temps de l'histoire et temps du récit relève de l'étude du temps qui s'intéresse aux rapports entre l'enchaînement logique des événements présentés et l'ordre dans lequel ils sont racontés. Toute forme de « discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit » produit ce que Genette a appelé une anachronie narrative, qui peut se manifester sous deux visages : une anachronie par anticipation définie comme étant « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur »⁶⁶ et désignée sous le nom de prolepse, et une anachronie par rétrospection qui désigne « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se

⁶⁴ Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, coll. Points, 1972, p. 73.

⁶⁵ Ibid., p. 77.

⁶⁶ Ibid., p. 82.

trouve »⁶⁷ et portant le nom d'analepse. Ces deux genres d'anachronies sont présents et très fréquents dans l'ensemble des textes de Fatéma Bakhai.

2-1-1- Les analepses :

Dans son premier roman *La Scalera*, la vie de son personnage principal Mimouna est racontée sous forme d'analepse qui commence à la page 14, où Docteur Nadia lui demande de lui raconter sa vie :

« - *Bravo ! Alors raconte-moi.*

- *et tu veux que je te raconte quoi ?*
- *Ta vie. D'abord, quel est ton âge ?*
- *Alors là, personne n'a jamais su !*

Mimouna se cala contre ses coussins.

- *Ma mère m'a dit un jour que j'étais née " l'année des figues"... »⁶⁸.*

Cette analepse sera interrompue à la page 23 où on enregistre un retour au récit premier :

« ...*Mais je t'embête avec mes histoires.*

- *Oh non ! Je vais aller faire un tour dans le service et tu me raconteras la suite. »⁶⁹*

Mimouna reprendra son récit à la page 25 et qui ne sera interrompu qu'à la dernière page marquant ainsi la fin du récit de Mimouna, et par là la fin du roman.

Un oued, pour la mémoire est un récit où on rencontre de façon fréquente des analepses retraçant les événements passés généralement sous forme de souvenirs. Ainsi, la vie et les souvenirs de Madame Angèle Boissier sont restitués sous forme d'analepses produisant à cet effet plusieurs récits enchâssés dans le premier récit. De même pour les souvenirs de Aïcha et de son Grand père ; ce dernier va lui raconter l'histoire de ses ancêtres et par là l'histoire de la naissance de la ville d'Oran :

« *Je t'en prie grand père, que dieu te garde, raconte moi, raconte moi !*

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Fatéma Bakhai, *La Scalera*, éd Dar El Gharb, 2002, p. 14.

⁶⁹ Ibid., 23.

Alors le vieil homme, rassuré, s'éclaircissait la voix et lissant ce qui lui restait de barbe entreprenait de renouer avec ces temps anciens que la petite fille, éblouie, imaginait comme un âge d'or dont elle serait à jamais exclue...»⁷⁰

L'insertion des analepses dans ce récit est effectuée avec aisance produisant un va-et-vient incessant entre la passé et le présent, à l'image de l'esprit de Aïcha qui : «*flotte de souvenir en souvenir, de passé en présent. Sans le moindre effort, dans une torpeur douce et bienfaisante, les images vont et viennent, se bousculant parfois et Aïcha, les yeux clos, sourit ou crispe les paupières* ». ⁷¹

Dans *Dounia*, les analepses sont une occasion pour retracer les souvenirs des personnages et restituer un pan de l'histoire passé sous silence dans le premier récit :

«*Un instant, Si Tayeb se revit jeune mari é, entrant le cœur battant dans la tente nuptiale...* » ⁷²

Ces analepses servent aussi à compléter et enrichir le premier récit dans lequel elles s'insèrent. Citons l'exemple de l'analepse décelée à la page 35 qui nous présente toutes les indications concernant le personnage de Si Tayeb :

«*...Si Tayeb, qui avait longtemps vécu sous la tente de la mechta d'hiver, aux pâturages d'été, surveillant les immenses troupeaux de son père et de ses oncles, avait reçu en héritage, cette partie du domaine faite de jardins, de terres à blés mais surtout de terrains ondulés, couverts de maquis où chèvres et moutons broutaient en liberté...* » ⁷³

Le surgissement d'une analepse peut être provoqué dans la diégèse par un événement précis. Citons l'exemple des souvenirs d'Ammi Menouer qui sont survenus après les paroles de Dounia :

«*Ammi Menouer, l'espace d'un instant eut l'impression très nette d'avoir déjà vécu cet instant. Dans une autre vie, dans un autre temps !*

Qui l'avait accusé de faire trop de compliments en le menaçant du doigt exactement comme venait de le faire la jeune fille ?

⁷⁰ Fatéma Bakhaï, *Un oued, pour la mémoire*, éd. Dar El Gharb, p. 17.

⁷¹ Ibid., pp. 81-82.

⁷² Fatéma Bakhaï, *Dounia*, L'Harmattan, Paris, 1996, p. 14.

⁷³ Ibid., p. 37.

Ammi Menouer ne suivait plus le babillage de Dounia. Il fouillait dans sa mémoire, loin, très loin.

Il faisait chaud et il avait faim...

Soudain, l'image s'imposa à lui... »⁷⁴

Dans *la femme du caïd*, nous constatons que tout le récit s'organise autour d'une analepse enregistrée à la page 183 et qui indique que le récit qui avait précédé est une narration par rétrospection :

« Sur son fauteuil près de la fenêtre ouverte, Talia regarde ses figuiers, cinq arbres imposants sur le terrain en pente.

- *Je suis née dans la ferme du figuier, pense-t-elle, en revoyant le misérable gourbi de son enfance, j'espère mourir dans la "ferme des figuiers", c'est ainsi qu'on appelle désormais la ferme du caïd, je les ai plantés moi-même, se souvient-elle, c'était il y a plus de trente ans ! Talia ferme les yeux. »⁷⁵.*

C'est cette dernière indication temporelle (il y a plus de trente ans) qui affirme nos propos. Cette analepse sera confirmée à la page 186, où Talia sera tirée de sa rêverie :

« Des petits coups discrets à la porte la tirèrent de sa rêverie. Elle ne répondit pas. Elle savait que la porte allait s'ouvrir doucement.

-Tu dors ? Interrogea Germain.

-Non, je rêve. Entre... »⁷⁶

D'autres analepses sont aussi enregistrées et assurent la fonction d'explication, d'enrichissement, d'évocation d'événements passés sous silences dans le premier récit. Ces retours en arrière sont pris en charge par les souvenirs des personnages, souvenirs de Talia, du caïd et de Rékia :

«Elle (Talia) ne gardait aucun souvenir de la naissance de sa petite sœur, peut-être l'aurait on éloignée? Elle n'avait pas tout à fait cinq ans, mais des scènes fugitives s'imposaient parfois à sa mémoire : une grande confusion, des pleurs de nouveau- né et puis le départ d'une charrette où une grosse femme brune cachait

⁷⁴ Ibid., p. 50.

⁷⁵ Fatéma Bakhaï, *La femme du caïd*, éd. Dar El Gharb, 2003, p. 183.

⁷⁶ Ibid., p. 186.

sous un pan de son voile, le bébé emmitouflé dans une couverture à rayures rouges.»⁷⁷

Le nombre des analepses est très important dans *Izuran*. Comme son nom l'indique, le roman retrace l'histoire des origines, de ce fait, le recours aux analepses est inévitable. Ce genre d'analepses sert à continuer la narration des événements laissés en suspens dans le premier récit. Citons seulement l'exemple de l'enchâssement du récit de la mort de la petite Boiteuse et de son enterrement par son frère Boucles Noires ; enchâssement marqué par un espacement blanc indiquant son début à la page 71 et sa fin à la page 75 :

« Le sommeil tardait à venir malgré les paupières lourdes. Une sourde angoisse oppressait la poitrine d'Ayye comme elle avait jadis oppressé la poitrine de Boucles Noires, allongé là, à la même place, sous la table du dolmen dont il avait taillé de ses propres mains la pierre. C'était le tombeau qu'il avait voulu pour la petite Boiteuse, sa sœur (...) le petit garçon et la petite fille n'oublièrent jamais. Ils racontèrent à leurs enfants qui racontèrent à leurs enfants d'une manière ou d'une autre jusqu'à Ayye. Le dolmen était là comme témoin de leur mémoire.»⁷⁸

Ces analepses, ces retours en arrière, cette évocation du passé sont des marques de la transmission de l'histoire des ancêtres d'une génération à une autre. C'est une résistance contre l'oubli et la diffamation.

« Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère –sur lequel elle se greffe– un récit temporellement second »⁷⁹, produisant, à cet effet, des récits enchâssés dans d'autres. Ainsi, toute analepse sert à reprendre la narration d'un récit suspendu auparavant, pour le compléter et l'enrichir.

2-1-2- Les prolepses :

A la différence des analepses, les prolepses ne sont pas aussi fréquentes, cependant nous enregistrons quelques cas qui nous semblent importants d'évoquer.

Dans *Un oued, pour la mémoire* nous enregistrons une prolepse sous forme de prévisions. Ainsi, l'architecte Weber n'avait pas prévenu Madame Angèle Boissier de bâtir son immeuble sur le lit d'un oued toujours vivant :

⁷⁷ Ibid., p. 12.

⁷⁸ Fatéma Bakhaï, *Izuran*, éd. Dar El Gharb, 2006, pp. 71-75.

⁷⁹ Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, coll. Points, 1972, p. 90.

« -Et bien, s'il y a réellement un oued au dessous, ses eaux peuvent grossir après de fortes pluies par exemple et venir ronger les fondations et...

- (...) A supposer même que chaque année l'oued fantôme vienne lécher les solides fondations que vous m'avez promises, combien de temps faudrait-il pour que l'immeuble s'effondre ?

- Cent ans, peut-être moins, on ne peut pas savoir vraiment... »⁸⁰

Et après un siècle (cent ans) « l'oued a tenu ses promesses » et l'immeuble s'est effondré.

Une autre prolepse est enregistrée dans *la femme du caïd*. Prolepse venue s'insérer dans une analepse racontant l'histoire de Chergui, le régisseur du caïd. La prolepse intervient à ce moment précis pour expliquer les larmes de Chergui qui s'est remémoré, à travers la lecture de son fils, l'histoire de la confiscation de ses biens et ceux de sa famille au profit des colons :

« Un jour, bien des années plus tard, on vit pourtant les yeux de Chergui se remplir de larmes. Cela n'était jamais arrivé.

C'était un après midi d'hiver. Le froid était sec et la terre immobile. Chergui, de temps en temps, par le portail ouvert, surveillait la route. Il guettait le retour de son jeune fils qu'il avait consenti à inscrire à l'école du village sur les conseils du caïd... »⁸¹

2-1-3- Les ellipses et les sommaires :

Les ellipses et les sommaires sont deux phénomènes qui portent sur le rythme du roman et évaluent sa vitesse. « La vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages »⁸². Ces deux phénomènes sont assez fréquents dans les textes de Fatéma Bakhāï.

Les ellipses correspondent à une période donnée de l'histoire et que le récit passe sous silence. Ainsi, dans *Izuran* plusieurs ellipses sont enregistrées passant sous silence des périodes importantes dans cette fresque qui retrace l'histoire des Berbères

⁸⁰ Fatéma Bakhāï, *Un oued, pour la mémoire*, éd. Dar El Gharb, p. 9.

⁸¹ Fatéma Bakhāï, *La femme du caïd*, éd. Dar El Gharb, 2003, pp. 44-53.

⁸² Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, coll. Points, 1972, p. 123.

depuis la nuit des temps, citons comme exemple une ellipse temporelle considérable entre les pages 64 et 65.

Quant au récit sommaire, il désigne « *la narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ou de paroles* »⁸³. Citons à cette effet l'exemple suivant : « *Tout alla alors très vite. Quelques millénaires au plus. Lorsque les mâles comprirent qu'ils étaient la semence, leur attitude changea et l'ordre vacilla* »⁸⁴.

Nous soulignons que ces ellipses et ces sommaires produisent inévitablement des effets d'accélération dans le roman.

2-2- Les narrateurs :

Le narrateur est l'instance qui prend en charge la narration. De ce fait, nous nous intéresserons dans ce point à déceler à travers les différents textes de Fatéma Bakhâï la relation du narrateur avec son histoire et à quel niveau narratif il se situe.

Cependant, nous avons évoqué dans les points précédents que les romans de l'auteur sont constitués de plusieurs récits enchâssés; cet enchâssement va entraîner la prise en charge de la narration non seulement par un seul narrateur mais par plusieurs à l'image des personnages.

Dans *La Scalera*, la narration est prise en charge, d'abord dans un premier récit, par un narrateur absent de la diégèse et qui ne fait pas l'objet d'une autre narration, c'est-à-dire que c'est un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique. Ce premier narrateur raconte l'histoire d'une vieille femme Mimouna qui sur son lit d'hôpital raconte sa vie à Nadia, femme médecin; c'est un narrateur intradiégétique-homodiégétique.

Le narrateur de *Un oued, pour la mémoire* est un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique. Mais nous constatons aussi que la narration est prise en charge par certains personnages. Ainsi, le grand père de Aïcha va lui raconter l'histoire de son ancêtre Djaffar l'andalou qui avait fondé la ville d'Oran, c'est un narrateur intradiégétique-hétérodiégétique :

« *Notre famille, ma petite Aïcha, est sur cette terre depuis si longtemps qu'il est difficile même pour un vieil homme comme moi de s'imaginer ce que ce temps peut*

⁸³ Ibid., p.130.

⁸⁴ Fatéma Bakhâï, *Izuran*, éd. Dar El Gharb, 2006, p. 29.

*représenter. Peut-être y a-t-il eu quarante grands-pères entre toi et celui qui, le premier, s'installa ici... »*⁸⁵

Aïcha aussi prendra en charge l'instance narrative en racontant au docteur d'Indochine son histoire avec son grand-père, l'oued, Djaffar et les moulins⁸⁶ (narratrice intradiégétique-homodiégétique). A son tour, le docteur d'Indochine va lui raconter son histoire⁸⁷ (narrateur intradiégétique-homodiégétique).

Le narrateur de *Dounia* est extradiégétique-hétérodiégétique. Mais il faut mentionner l'existence d'un autre narrateur, il s'agit de Arnaud qui raconte ses journées de soldats à travers ses lettres écrites à son père (narrateur intradiégétique-homodiégétique) ; nous décelons à cet effet l'insertion de cinq lettres à travers le texte.

Le récit de *La femme du caïd* est pris en charge par un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique, mais à un moment du récit, la narration sera assurée par le caïd qui va raconter à son ami français Victor l'histoire de la bataille qui s'est déroulée entre deux tribus de sa région⁸⁸.

Izuran est raconté par un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique, mais on décèle dans ce roman un certain nombre de récits enchâssés pris en charge et racontés par les différents personnages. Ainsi, nous enregistrons l'insertion des récits suivants : le récit raconté par Ayye sur son frère Akala que les ancêtres le lui ont envoyé dans le rêve afin de lui indiquer la solution pour sauver sa tribu :

*«Vous souvenez-vous d'Akala? Interrogea Ayye. Vous, les anciens, je n'en doute pas. Mais peut-être faut-il que je raconte son histoire aux plus jeunes... »*⁸⁹

Un autre récit est inséré et porte sur l'histoire de Sophonisbe, fille de Hasdrubal Giscon et l'épouse de Syphax, raconté par un conteur, qui à son tour, tient son histoire de l'esclave de la reine Carthaginoise :

*«... ce soir, je vais vous raconter l'histoire de Sophonisbe la Belle. L'histoire vraie, l'authentique! Je la tient de son esclave qui est restée inconsolable... »*⁹⁰

⁸⁵ Fatéma Bakhaï, *Un oued, pour la mémoire*, éd. Dar El Gharb, pp. 17-21.

⁸⁶ Ibid., p. 57.

⁸⁷ Ibid., pp. 54-56.

⁸⁸ Fatéma Bakhaï, *La femme du caïd*, éd. Dar El Gharb, 2003, pp. 72-75.

⁸⁹ Fatéma Bakhaï, *Izuran*, éd. Dar El Gharb, 2006, pp. 80-85.

⁹⁰ Ibid., pp. 161-172.

Le troisième récit enchâssé enregistré dans ce roman est le récit d'Amaynut Amestan qui raconte l'histoire de sa grand-mère Thilleli à son petit fils Aghdim :

«Tu comprends, expliquait-il à Aghdim, cette petite femme ronde, aux yeux noirs et aux cheveux toujours en désordre, a su, en quelques années, devenir le véritable chef de notre tribu!»⁹¹

Un autre récit est enregistré aussi dans *Izuran*, c'est le récit de la grand-mère Tamemat racontant l'histoire de son ancêtre Tirman à toute sa famille :

«Ce soir, j'ai décidé de vous raconter l'histoire de Tirman le Rouge, Tirman le Borgne. C'était il y a longtemps, très longtemps. Tirman était le grand-père du grand-père de mon grand-père et peut-être même y a t-il eu parmi eux d'autres grands-pères que j'ai oublié! Dit-elle avec un sourire malicieux...»⁹²

Un dernier récit enchâssé est inséré dans le dernier chapitre et qui rapporte l'histoire du plus grand médecin d'Icosium, Amadéus, histoire racontée par Maxence à son fils Amzagh :

« Il faut que je te raconte une histoire... Dans notre famille on se la transmet depuis des générations ! Il est temps que tu en prennes connaissance !... »⁹³

Nous constatons, à cet effet, que tous les narrateurs de ces récits enchâssés sont des narrateurs hétérodiégétiques-intradiégétiques. Cette multiplication des récits qui retracent et restituent l'histoire du passé et l'histoire des ancêtres semble être une tentative de sauvegarder l'identité de tout un peuple contre tout oubli et toute diffamation.

3- De quelques éléments typographiques :

Sur le plan typographique, on décèle quelques caractéristiques communes à tous les textes de l'auteur qui participent, de ce fait, à l'engendrement d'un effet de reconnaissance de l'écriture propre à Fatéma Bakhāi.

Ainsi, on remarque que les différents chapitres des romans sont à leur tour divisés en d'autres parties ; cette division est marquée typographiquement par un espace blanc. Ces espaces blancs viennent s'insérer au moment où le récit change de temps

⁹¹ Ibid., pp. 182-187.

⁹² Ibid., pp. 200-204.

⁹³ Ibid., pp. 280-281.

de narration ; ils sont à cet effet l'indice du brouillage chronologique, des va-et-vient incessants entre le passé et le présent, ils indiquent une accélération dans les événements, c'est-à-dire que l'espace blanc est l'équivalent d'une période temporelle donnée passée sous silence. Ils marquent aussi l'insertion d'un second récit dans un autre. Citons un exemple pris dans *Izuran* :

« "Préparez-vous ! Avait ordonné Ayye lorsque les voix se furent éraillées à force de questions et d'anticipation. Le départ sera donné lorsque Tureght, la femme de mon fils aura mis au monde son petit." »

Le fils de Tureght arriva le soir où la lune toute ronde s'imposa dans un ciel sans étoile... »⁹⁴

Nous remarquons aussi que ces mêmes fonctions des espaces blancs sont assurées par un autre signe typographique décelé seulement dans *Un oued, pour la mémoire*. Ce signe est présenté sous forme de quatre étoiles disposées horizontalement (****) :

« Madame Angèle Boissier était partie d'un grand éclat de rire qui fit trembler l'architecte de colère retenue devant cette femme un peu vulgaire mais qui payait si bien.

Les derniers ouvriers quittèrent le chantier au début du printemps 1908 madame Angèle Boissier organisa une belle réception pour fêter l'événement »⁹⁵

Ces différents indicateurs guident et orientent le lecteur en lui balisant le terrain pour lui assurer une bonne compréhension des textes.

Une autre caractéristique commune aux textes de l'écrivain est la répartition des chapitres. Il faut mentionner à cet effet que le nombre des chapitres dans chaque roman est important et qu'ils sont d'ailleurs d'une consistance réduite et inégale. Nous considérons que cette multiplicité des chapitres et leur consistance réduite produisent un effet d'accélération des événements.

⁹⁴ Fatéma Bakhaï, *Izuran*, éd. Dar El Gharb, 2006, p. 88.

⁹⁵ Fatéma Bakhaï, *Un oued, pour la mémoire*, éd. Dar El Gharb, p. 9.

Nous concluons que sur le plan du signifiant (du support textuel), les textes présentent une certaine ressemblance qui les met dans une relation de continuité, produisant à cet effet un réseau d'éléments communs formant les constantes de l'écriture de Fatéma Bakhāi.

TROISIEME CHAPITRE :
Le signifié intratextuel.

Après avoir décelé les éléments intratextuels qui se manifestent au niveau du signifiant, nous allons à présent dégager les éléments répétitifs qui relèvent des structures de l'histoire, c'est-à-dire du contenu, et qui se manifestent dans tous les textes de l'auteur. Ces éléments participent à définir cette intertextualité restreinte qui résume les rapports entre les différents textes de Fatéma Bakhaï. A cet effet, nous proposons de regrouper tous ces éléments sous l'appellation du signifié intratextuel.

Ainsi, nous nous intéresserons tout d'abord à la thématique des cinq romans pour relever la nature des thèmes qui hantent notre auteur et manifestent de ce fait un caractère obsessionnel.

Nous nous pencherons par la suite sur les différentes figures des personnages des cinq romans en question. Ces figures peuvent être classées, selon le classement proposé par Philippe Hamon⁹⁶, en trois catégories : personnages référentiels, embrayeurs et anaphores. Ces trois catégories peuvent être distinguées dans tous les textes de l'auteur.

Remarquons aussi que Fatéma Bakhaï utilise un même procédé pour annoncer ou évoquer la mort d'un personnage, puisque elle essaye d'atténuer l'effet produit par cette évocation. Il s'agit à cet effet d'une sorte d'euphémisation de la mort, un procédé que nous avons choisi d'aborder dans ce chapitre vu qu'elle se rapporte au sens.

Sur un autre niveau, nous décelons la présence d'un mythe d'origine dans deux des cinq romans de l'auteur ; il s'agit du mythe d'origine portant sur la naissance de la ville d'Oran retracé par *Un oued, pour la mémoire*, tandis que dans *Izuran*, l'auteur restitue la fresque portant sur les origines de la communauté berbère.

Dans un dernier niveau, nous nous intéresserons au signifié historique véhiculé par les romans de l'écrivain. A cet effet, nous nous pencherons, à travers ce chapitre à dégager les éléments communs qui unissent les cinq romans de notre auteur.

⁹⁶ Hamon Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Seuil, coll. Points, 1977.

1- La thématique :

Les cinq romans de Fatéma Bakhaï manifestent une certaine unité et laissent chez le lecteur une impression de déjà lu, cette impression est provoquée par un ensemble de thèmes répétitifs qui finissent par revêtir un caractère obsessionnel.

Cependant, nous remarquons que les différentes intrigues s'articulent autour d'un thème principal commun, il s'agit de la nécessité de transmettre l'histoire des ancêtres aux générations à suivre pour la sauvegarder contre tout oubli ou diffamation. C'est le projet d'écriture de l'auteur ; projet présenté explicitement dans son roman *Un oued, pour la mémoire* :

*« Grand-père lui avait dit un jour que si on lui avait appris, il aurait écrit dans un livre l'histoire de Djaffar et des lions, l'histoire de l'oued et des moulins et toutes les autres histoires qu'il connaissait et les autres encore qu'il rechercherait... parce qu'il est important que les gens connaissent les histoires, les vraies et les autres, celles qu'on invente pour se faire plaisir, celles qu'on transforme pour rêver, celles qu'on imagine pour conserver l'espoir. Bientôt les gens n'auront plus le temps ni de les raconter ni de les écouter et toutes les histoires vont se perdre, elles seront oubliées et quand Djaffar et tous les autres seront effacés des mémoires, ces mêmes gens seront désemparés, ils se sentiront nus et s'affoleront et rien ne leur servira de chercher ailleurs les histoires qui ne les concernent pas ».*⁹⁷

A cet effet, l'histoire des ancêtres est considérée comme un héritage précieux qu'il faut préserver et protéger contre l'oubli, un héritage qu'il faut transmettre d'une génération à une autre. Ce legs laissé par les ancêtres n'est pas seulement leur histoire, mais aussi et surtout cette terre, le pays qu'il faut préserver contre le danger du colonisateur. Dounia n'était-elle pas révoltée en pensant que l'armée française avait l'intention d'organiser une expédition militaire pour s'accaparer de Misserghin : *« Jamais, dit-elle entre ses dents, jamais je ne verrai notre ferme, nos champs, nos jardins entre les mains des impies. »*⁹⁸, et elle va combattre dans ce sens jusqu'à son dernier souffle ; ce jour-là, elle s'envolera en tenant dans sa main : *« un parchemin roulé : c'est l'acte de propriété de la ferme et des terres de Si Tayeb »*⁹⁹.

⁹⁷ Fatéma Bakhaï, *Un oued, pour la mémoire*, Dar El Gharb, 2002, p. 61.

⁹⁸ Fatéma Bakhaï, *Dounia*, L'Harmattan, 1995, p. 270.

⁹⁹ Ibid., p. 298.

Izuran met l'accent sur les différentes et multiples conquêtes qu'avaient connues le pays et sur la nécessité d'unir ses tribus pour combattre les conquérants ; « *pour qu'enfin cette terre s'appartiennent... "notre pays" avaient-ils dit. Il avait compris : "du pays des maures à Carthage, de la mer au grand désert, partout la révolte éclate, partout les tribus se rebellent, celles qui appartiennent à la terre et celles qui s'abritent sous les tentes...Mais leurs forces s'éparpillent, leurs courages se dispersent ! Il est temps de les unir pour un combat commun ! L'occupant est affaibli, c'est le moment ou jamais !* »¹⁰⁰

Un autre thème s'impose, à cet effet, il s'agit de la confiscation des terres et des biens des algériens par les colons ; une confiscation qui avait engendré le malheur et le destin tragique des propriétaires ; une terre qui leur appartenait depuis toujours et qui leur est interdite à jamais :

« *L'oued a disparu et mes jardins et mes moulins. Ils ne nous ont rien laissé. Ils ont tout pris. C'était notre terre et nous l'aimions. Nous l'aimions depuis que Djaffar, le premier, y avait élevé sa maison et que ses fils, l'un après l'autre l'avait remise avec respect à celui qui devait la recevoir. Mais moi, j'en ai été privé, on me l'a volée, sans elle, je suis perdu, je ne sais plus que tresser des paniers inutiles et maudire le diable dont la face grimace sur la porte de cet immeuble* »¹⁰¹.

La terre leur appartenait et ils n'avaient pas besoin de titre de propriété pour le savoir : « *Dis à ton capitaine que nous n'avons pas besoin de titre de propriété pour savoir que cette terre nous appartient. Dis lui qu'il regarde là bas c'est le cimetière. Là sont enterrés mon père, mon grand-père et tous mes aïeux, voilà notre titre de propriété* »¹⁰². Ainsi, les Charagas ont été chassé de leur terre parce qu'ils « *occupaient illégalement des terres appartenant à la France en vertu...* »¹⁰³.

La restitution de l'histoire des ancêtres oblige l'auteur à opter pour des descriptions de la vie des algériens durant les différentes époques évoquées dans les cinq romans de Fatéma Bakhāï. Ainsi, dans *Izuran*, l'écrivain met en relief les coutumes et le mode de vie des Algériens durant les différentes époques qui se sont succédées, révélant un témoignage des périodes historiques données en mettant en

¹⁰⁰ Fatéma Bakhāï, *Izuran*, éd. Dar El Gharb, 2006, pp. 278-279.

¹⁰¹ Fatéma Bakhāï, *Un oued, pour la mémoire*, Dar El Gharb, 2002, p. 21.

¹⁰² Fatéma Bakhāï, *La femme du caïd*, éd. Dar El Gharb, 2003, p. 41.

¹⁰³ Ibid. p. 42.

évidence la richesse et la diversité culturelles du pays. Dans *La Scalera*, Bakhaï met l'accent sur les pluralités religieuses et ethniques des habitants des quartiers oranais pendant la période de colonisation, cependant, ces différences s'annihilent devant la cohabitation entre Algériens et Européens.

A cet effet, Fatéma Bakhaï fait œuvre ethnographique en décrivant le mode de vie des algériens, leurs coutumes et traditions, leurs pratiques et croyances. Dans *La Scalera*, elle restitue avec fidélité les conditions de vie des algériens et leurs traditions durant une période très difficile de l'histoire du pays. Elle évoque les coutumes suivies durant la visite de Khotba et la cérémonie du mariage ; elle signale les pratiques observées durant les visites des saints et des marabouts.

Dans *Dounia* elle évoque avec fidélité et précision les fêtes organisées en hommage aux saints de la région ainsi que les fantasias organisées à l'occasion. Tandis qu'à travers *Izuran*, l'auteur expose l'organisation sociale des sociétés primitives à l'époque où elles étaient matriarcales tout comme il évoque leur évolution dans le temps.

A travers les cinq romans en question, nous remarquons que l'auteur insiste sur un thème très récurrent dans ses écrits, il s'agit de la condition de la femme. A cet effet, nous signalons que les personnages principaux de ses romans sont des femmes ; dans *Izuran* où elle évoque le temps de la société matriarcale, les femmes sont dotées d'une curiosité et d'une intelligence remarquables; elles éprouvent un réel désir de s'instruire ; elles sont révoltées contre l'ordre établi et immuable. Fatéma Bakhaï signale tout au long de ses écrits que l'instruction est la seule issue pour la femme algérienne afin de s'imposer et d'affirmer son statut au sein d'une société qui inculquait à ses filles la soumission à la supériorité masculine.

Ainsi, dans *La Scalera*, Mimouna, à qui on a interdit l'instruction, en dehors de quelques séances à l'école coranique, et malgré une résignation apparente, étouffe une volonté de se révolter contre cette soumission :

« Une femme, me disait ma mère, ne doit jamais élever la voix ni se mettre en colère, elle ne doit pas montrer ses sentiments, bons ou mauvais, elle ne doit jamais révéler ses secrets, elle doit obéir sans rechigner, c'était là les principes clés qui devaient aider une femme à conserver sa place dans la société. »¹⁰⁴

¹⁰⁴ Fatéma Bakhaï, *La Scalera*, éd Dar El Gharb, 2002, p. 61.

C'est l'enseignement que Mimouna a reçu, mais elle va se rendre compte qu'il ne va pas lui assurer son bonheur, et quoi qu'elle fasse elle sera toujours faible :

« *Tout mon malheur venait d'un homme, et seuls des hommes pouvaient assurer ma protection. Moi, je ne pouvais rien, je n'étais rien. Il m'a fallu des années pour comprendre que toute la faiblesse des femmes venait de leur impossibilité à se prendre en charge.* »¹⁰⁵

La femme du caïd, Talia avait bénéficié de quelques années d'étude malgré l'indignation des habitants du village, qu'ils soient arabes ou européens. Grâce à sa forte personnalité, elle a pu s'imposer d'abord en tant que femme de ménage ensuite en tant que Caïda.

Dounia quant à elle avait bénéficié d'un enseignement long et riche, contrairement aux jeunes filles de son âge : « *comme elle se félicitait d'avoir été assidue aux cours de la Medersa. Elle y avait appris la lecture, l'écriture, le calcul, la géographie, l'histoire, la poésie, un peu de droit quand les jeunes filles de son âge, pour la plupart, lisaient tout juste quelques versets du Coran !...* »¹⁰⁶, et cet enseignement avait contribué à développer et enrichir sa personnalité, son intelligence, son caractère et son savoir faire lorsque le danger s'est présenté.

L'évocation des chevaux dans les romans de l'auteur revêt une spécificité particulière ; elle est même suivie d'un symbole précis. A cet effet, nous remarquons que les chevaux sont, soit une source de joie, soit la cause d'un événement tragique. Signalons que les chevaux font l'objet du plus grand soin et de la plus grande fierté des gens de la ferme : « *Un homme, disait Si Tayeb, peut tout perdre sans être démuné, s'il conserve sa foi et son cheval.* »¹⁰⁷. Mais, dans *La Scalera*, le cheval n'est-il pas la cause de la mort du mari de Mimouna, de même pour Dounia qui sera alertée par le hennissement des chevaux juste avant la mort de son père. Ce dernier fut tué par des soldats français auxquels il refusa de donner ses chevaux. Dans *La femme du caïd*, les chevaux vont être la cause d'une bataille entre deux tribus lors d'une fantasia où il fallait désigner le meilleur cavalier, tout s'est déclenché au moment où on a découvert la blessure infligée au cheval du cavalier vaincu. Mais les

¹⁰⁵ Ibid., p. 114.

¹⁰⁶ Fatéma Bakhaï, *Dounia*, L'Harmattan, 1995, p. 17.

¹⁰⁷ Ibid., p. 45.

chevaux sont aussi source de joie et de gloire à l'occasion des fêtes de fantasia organisées en hommage aux saints de la région.

Dans les œuvres de Fatéma Bakhaï, l'évocation de la différence entre la ville et la campagne est très fréquente. Ainsi, dans *La Scalera* elle évoque le changement survenu dans la vie de Mimouna après leur déménagement en ville ; dans la campagne « *il n'y avait pas de routes, peut-être seulement un chemin tracé par les ânes. Nos maisons se trouvaient juste derrière une petite colline. Quand je dis maison, n' imagine surtout pas des bâtisses en pierre, non. C'était tout juste des gourbis en terre recouverts de palmes* »¹⁰⁸, tandis qu'en ville, le père de Mimouna « *avait loué deux pièces contiguës dans une maison mauresque* »¹⁰⁹.

Dans *Dounia*, cette distinction entre la ville et la campagne implique une autre distinction entre espace clos et espace ouvert. Dounia ne trouve-t-elle pas sa liberté dans la campagne : « *enfin hors des murs ! Le voyage commençait vraiment. Il n'y avait pas moins de monde à l'extérieur, mais plus d'espace!... Comme il était bon de n'avoir plus un mur pour horizon!* »¹¹⁰

2- les mythes d'origine :

A travers deux de ses romans, Fatéma Bakhaï nous fait revisiter deux mythes d'origine. Ainsi, *Un oued, pour la mémoire* nous renvoie au mythe d'origine de la naissance de la ville d'Oran, tandis qu'*Izuran* restitue l'histoire et la généalogie des origines de la communauté berbère. Cependant, nous précisons que nous nous basons sur la définition du mythe proposée par Mircea Eliade : « *le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements". Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence que ce soit la réalité totale, le cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espace végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une "création". On rapporte comment quelque chose a été produite, a commencé à être. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté* »¹¹¹.

¹⁰⁸ Fatéma Bakhaï, *La Scalera*, éd Dar El Gharb, 2002, p. 15.

¹⁰⁹ Ibid., p. 25.

¹¹⁰ Fatéma Bakhaï, *Dounia*, L'Harmattan, 1995, pp. 30-31.

¹¹¹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963, pp. 16-17.

Le mythe d'origine est l'une des variantes proposées par Mircea Eliade qu'il distingue des mythes cosmogoniques et qu'il définit comme suit : « *toute histoire mythique relatant l'origine de quelque chose présuppose et prolonge la cosmogonie. Du point de vue de la structure, les mythes d'origine sont homologables au mythe cosmogonique. La création du Monde étant la création par excellence, la cosmogonie devient le modèle exemplaire pour toute espèce de "création"* »¹¹².

De ce fait, dans *Un oued, pour la mémoire* Fatéma Bakhai restitue le mythe d'origine de la naissance d'une partie de ce monde, il s'agit de la fondation de la ville d'Oran par Djaffar l'andalou ; mythe évoqué par le grand-père de Aïcha : « *...Mille ans, un peu plus ou un peu moins, mille ans que notre ancêtre a posé pour la première fois le pied sur ces rivages, mille ans que de génération en génération nous racontons son histoire...* »¹¹³. Le mythe rappelle aussi la raison pour laquelle la ville est appelée Oran : elle porte le nom des deux lionceaux qui n'ont pas quitté Djaffar depuis son arrivée sur les rivages de la ville qui les avait accueillis après leur naufrage ; ce qui justifie aussi l'appellation attribuée à la plage : « la plage des Andalous ».

Par contre, *Izuran* retrace l'histoire des origines berbères et celle de l'évolution de la société en évoquant certains événements qui ont changé le cours de l'histoire humaine. Mircea Eliade précise : « *tout mythe d'origine raconte et justifie "une situation nouvelle". Nouvelle dans le sens qu'elle n'était pas dès le début du Monde. Les mythes d'origine prolongent et complètent le mythe cosmogonique : ils racontent comment le Monde a été modifié, enrichi ou appauvri* »¹¹⁴. A cet effet, le roman nous renvoie aux temps lointains de la société matriarcale. Cette importance accordée aux « femelles » vient du mystère qui entoure « l'enfantement » ; la femelle est porteuse de la vie et elle va assurer la survie de la horde. Mais petit à petit, les mâles ont compris qu'ils étaient la semence, et ce grâce à la loi de l'hérédité en reconnaissant chez les nouveaux-nés des traits leur appartenant : « *Tout alla alors très vite. Quelques millénaires au plus. Lorsque les mâles comprirent qu'ils étaient la semence, leur attitude changea et l'ordre vacilla.* »¹¹⁵

¹¹² Ibid., p. 35.

¹¹³ Fatéma Bakhai, *Un oued, pour la mémoire*, Dar El Gharb, 2002, pp. 17-21.

¹¹⁴ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963, pp. 35-36.

¹¹⁵ Fatéma Bakhai, *Izuran*, éd. Dar El Gharb, 2006, p. 29.

Mircea Eliade ajoute que : « *les mythes relatent non seulement l'origine de Monde, des animaux, des plantes et de l'homme, mais aussi tous les événements primordiaux à la suite desquels l'homme est devenu ce qu'il est aujourd'hui, c'est-à-dire un être sexué, organisé en société, obligé de travailler pour vivre et travaillant selon certaines règles* »¹¹⁶. A cet effet, Le roman évoque aussi comment le besoin de l'autre, le besoin d'amour est né entre les humains : « *toutes les hordes sur les terres immenses connurent un jour cet instant inouï. Il ne suffisait plus de se nourrir, de se défendre, de se protéger, de reproduire dans un instinct irrépressible de vie. Le besoin de l'autre s'épanouissait sous une autre forme, subtile, insaisissable, incontrôlable, un élan qui dépassait les besoins du corps sans les renier. Mâles et femelles, du nouveau-né au vieillard, des hordes noires, rouges ou blanches ne découvraient pas mais exprimaient enfin leur besoin d'amour* »¹¹⁷. Il expose comment le contact entre les hordes noires et les hordes rouges s'est effectué et ce à cause du besoin d'échange : « *l'échange apporta la connaissance, la connaissance réduisit l'appréhension. Mâles et femelles noires et rouges se rapprochèrent puis se mêlèrent et les femelles donnèrent le jour à des enfants dont certains, de plus en plus nombreux, n'étaient plus ni tout à fait rouges, ni tout à fait noirs.* »¹¹⁸

Le roman retrace aussi comment les personnages de ce mythe d'origine ont pu faire face aux situations précaires qu'ils rencontraient. Citons l'exemple de la grand-mère d'Amay, Thilleli, qui avait pu, grâce à son intelligence, attirer le roi Massinissa à son écurie pour voir les chevaux qu'elle élève avec son mari Idir. Elle a acquis à cet effet un statut important au sein de sa tribu. Elle était la première à avoir construit des maisons en pierre et avait incité les autres femmes à faire de même, elle était celle qui avait trouvé le moyen de résister à la faim causée par des hivers longs et terribles. L'intervention de ce genre de personnage dans le cours de l'histoire mythique est celle qui fait : « *que l'homme est ce qu'il est aujourd'hui, un être mortel, sexué et culturel* »¹¹⁹.

¹¹⁶ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963, p. 23.

¹¹⁷ Fatéma Bakhai, *Izuran*, éd. Dar El Gharb, 2006, p. 37.

¹¹⁸ Ibid., p. 28.

¹¹⁹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963, p. 17.

3- Les personnages :

L'analyse des caractères répétitifs au niveau des personnages nous conduit à chercher les types de personnages que Fatéma Bakhäi met en scène dans ses différents romans. Nous nous fonderons à cet effet sur l'étude proposée par Philippe Hamon dans son article *Pour un statut sémiologique du personnage*¹²⁰, et qui semble être, à notre avis, la plus adéquate à notre analyse.

Philippe Hamon étudie le personnage sur le modèle du signe linguistique. Puisque, dans la langue, on distingue entre des signes référentiels (table, arbre, soleil), des déictiques (je, ici, maintenant), et des anaphoriques (celui-ci, il, elle), on peut classer les personnages d'un roman en trois catégories : catégorie de personnages-référentiels, catégories de personnages-embrayeurs et une catégorie des personnages-anaphores. Ces trois types de personnages sont décelables à travers les cinq romans de Fatéma Bakhäi.

3-1- les personnages-référentiels :

Ce type de personnages regroupe les : « *personnages historiques (Napoléon III dans les Rougons-Macquart, Richelieu chez A. Dumas...), mythologiques (Vénus, Zeus...), allégoriques (l'amour, la haine...)*. Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés »¹²¹.

Ainsi, on enregistre un nombre important de personnages historiques dans les romans de Fatéma Bakhäi, l'Emir Abdelkader est le personnage le plus évoqué, il est un symbole de bravoure, de courage et celui de l'union de la révolution algérienne. Citons aussi son petit fils l'Emir Khaled, Messali Hadj, Charles X, De Gaulle, le Bey Hassan, son épouse Lalla Badra et tous les personnages historiques qui renvoient le lecteur à une période précise de l'histoire du pays. Dans *Izuran*, le nombre des ces personnages est très important, citons Hamilcar Barca et son fils Hannibal, Syphax et son fils Vermina, Gaïa et Massinissa, Micipsa et Jugurtha.

Nous proposons aussi de regrouper dans cette catégorie tous les personnages féminins mis en scène par l'auteur. Ainsi, nous signalons que les personnages principaux des quatre premiers romans, en l'occurrence *La Scalera*, *Un oued*, *pour la*

¹²⁰ Hamon Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Seuil, coll. Points, 1977.

¹²¹ Ibid., p. 122.

mémoire, Dounia et La femme du caïd sont des personnages féminins. Mimouna, Aïcha, Dounia et Talia représentent et illustrent, chacune dans son époque, la condition de la femme algérienne et son statut au sein de la société. Elles manifestent toutes le besoin et la nécessité de s'instruire ; seul moyen pour elles de s'affirmer et de faire face aux différentes injustices qu'elles subissent. Elles étouffent toutes la volonté de se révolter contre l'ordre établi qui perdure et qui impose une supériorité masculine à laquelle il faut obéir. Quant à *Izuran*, il nous renvoie au temps de la société matriarcale, où la femme avait une grande importance étant la seule apte à assurer la procréation. Mais l'ordre fut renversé quand les hommes ont constaté qu'ils étaient la semence. Cependant, le rôle de la femme est toujours mis en exergue à travers le roman, ce dernier souligne qu'elle est d'un grand secours à la société à travers l'exemple d'Ayye à qui les ancêtres ont envoyé le message salvateur, pour qu'elle puisse indiquer aux membres de sa tribu la direction qu'il faut suivre pour fuir la sécheresse. L'autre exemple présenté est celui de Thilleli qui avait su attirer le roi Massinissa à son écurie, ce dernier avait acheté ses chevaux, et elle était celle qui avait eu l'idée de construire des maisons en pierre et celle qui avait trouvé la solution pour économiser les grains.

La figure des ancêtres est aussi un élément qu'on propose de classer dans cette catégorie. L'ancêtre est le garant de l'histoire du pays, il assure la transmission du patrimoine culturel. Fatéma Bakhaï lui attribue l'image de gloire et de courage qui donne le modèle à suivre pour les nouvelles générations. Citons l'exemple du Grand-père de Aïcha, qui va transmettre à son tour l'histoire de son grand-père. Le grand-père de Mimouna Si El Hadj, qui avait quitté sa famille pour rejoindre l'Emir et combattre à ses côtés avait donné l'exemple à son petit fils Kader pour s'engager dans les rangs de l'armée de libération. Dans *Izuran* l'ancêtre est le protecteur, celui qui va leur indiquer la direction à suivre pour fuir la sécheresse.

3-2- Les personnages-embrayeurs :

« Ils sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur ou de leur délégués : personnages "porte-parole", chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs socratiques, personnages d'Impromptus, conteurs et auteurs intervenant (...), personnages de peintres, d'écrivains, de narrateurs, de bavards, d'artistes, etc. »¹²²

¹²² Ibid., p. 123.

Nous remarquons, à travers les textes de Fatéma Bakhai, que le personnage du conteur est très enregistré. Ainsi, nous regroupons dans cette catégorie Mimouna qui, dans *La Scalera* va prendre la parole pour raconter sa vie. De même pour le grand-père de Aïcha qui lui a relaté l'histoire de Djaffar l'andalou le fondateur de la ville d'Oran.

Dans *Izuran*, le nombre de ces personnages est important. D'abord le personnage d'Ayye qui va raconter l'histoire de son frère Akala, ensuite le conteur qui a raconté l'histoire de Sophonisbe, l'épouse de Syphax. Amay aussi est un personnage-embroyeur parce qu'il va prendre la parole pour raconter l'histoire de sa grand-mère Thilleli à son fils Aghdim. De même pour Tamemat racontant l'histoire de son aïeul Tirman à sa famille.

3-3- Les personnages-anaphores :

« Ces personnages tissent dans l'énoncé du réseau d'appels et de rappels à des segments d'énoncés disjoints et de longueur variable (...) ils sont en quelques sorte les signes mnémotechniques du lecteur ; personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices, etc. »¹²³

A cet effet, un nombre important de personnages peut être regroupé dans cette catégorie. Dans *La Scalera*, on décèle le personnage de la voyante qui avait prédit l'avenir de Mimouna : « cette vierge va se marier dans trois jours, dans trois mois et tout se passera bien. C'est l'homme brun, aux larges épaules, qui la prendra. Elle va entrer dans une maison où ne manqueront ni les fruits ni la viande. Je vois un enfant, mais il n'est pas de son sang. Dis à ta fille de se méfier des chevaux. Seul Dieu connaît le passé, le présent et l'avenir... »¹²⁴

L'un des attributs de ce type de personnages est le rêve prémonitoire. Ainsi, Djaffar dans *Un oued, pour la mémoire* a rêvé, avant son naufrage, de ce qui allait lui arriver sur cette terre inconnue : « Djaffar eut un songe étrange. Il rêva qu'il se débattait dans les flots soudain hostiles, il luttait contre des vagues cinglantes et noires qui l'entraînaient puis l'éloignaient tour à tour d'un rivage tout de sable blanc, il étouffait et sentait ses dernières forces le quitter, il allait abandonner la lutte lorsque deux lions à la somptueuse crinière rousse surgirent soudain à ses

¹²³ Idem.

¹²⁴ Fatéma Bakhai, *La Scalera*, éd Dar El Gharb, 2002, pp. 89-90.

*côtés, lui offrirent leurs échinés dociles et le portèrent sur la rive.... »¹²⁵ Et le rêve de Djaffar s'est réalisé juste après son réveil. Nous enregistrons aussi un autre rêve prémonitoire dans *Dounia*, il s'agit du rêve de Mâ Lalia concernant Dounia : «...*Tu étais à cheval, recouverte du burnous blanc de ton père et tous tes vêtements étaient blancs. Tu souriais en regardant vers moi et je voulais courir te rejoindre mais je ne pouvais pas bouger et toi tu continuais à sourire de plus en plus loin, de plus en plus loin, tu devenais floue et puis tu as disparu avec l'enfant...* »¹²⁶ M'Barka va lui faire une interprétation mensongère pour ne pas inquiéter Mâ Lalia, elle évite de lui dire que le blanc est la couleur des linceuls.*

Le personnage de l'architecte, Monsieur Weber, est un personnage-anaphore parce qu'il est à l'origine des prévisions concernant la résistance de l'immeuble de la rue en pente devant la menace du oued disparu mais qui coulait toujours sous les rochers : « *à supposer même, que chaque année l'oued fantôme vienne lécher les solides fondations que vous m'avez promises, combien de temps faudrait-il pour que l'immeuble s'effondre ?*

- *Cent ans, peut-être moins, on ne peut pas savoir vraiment...* »¹²⁷ Et finalement, l'architecte a eu raison.

Les paroles de la guezana pour Dounia sont aussi paroles de prédictions : « *c'est vrai que tu es belle !* lui dit-elle et continua dans un soupire en effaçant le cercle.

- *Ton destin sera un grand destin et les enfants de nos enfants se souviendront encore de toi...* »¹²⁸

Le personnage du vieux derviche dans *Dounia* est aussi porteur de prévisions le jour de la fête de Sidi-Salem, prévisions concernant l'approche du débarquement des français : « *Sidi-Salem, dis-leur, ils viendront nombreux, ils viendront nombreux, Sidi-Salem, dis-leur, les premiers auront des fusils, Sidi-Salem, dis leur, les suivants auront des pioches, Sidi-Salem, dis-leur, nos troupeaux seront chassés et sur nos pâturages, Sidi-Salem, dis-leur, poussera la vigne et coulera le vin, Sidi-Salem, dis-leur !* »¹²⁹

¹²⁵ Fatéma Bakhaï, *Un oued, pour la mémoire*, Dar El Gharb, 2002, pp. 18-19.

¹²⁶ Fatéma Bakhaï, *Dounia*, L'Harmattan, 1995, p. 128.

¹²⁷ Fatéma Bakhaï, *Un oued, pour la mémoire*, Dar El Gharb, 2002, p. 9.

¹²⁸ Fatéma Bakhaï, *Dounia*, L'Harmattan, 1995, p. 67.

¹²⁹ Idem.

Dans *Izuran*, Ayye avait reçu à travers le rêve le message des ancêtres désignant la direction à suivre pour fuir la sécheresse : « *L'ancêtre, dans mon rêve, m'a envoyé Akala comme messager. Il me disait de partir dans une direction qui n'était pas la sienne...* »¹³⁰

4-L'euphémisation de la mort :

L'euphémisme est une figure de style qui sert à substituer à un mot ou à une expression un autre mot ou autre expression pour atténuer son sens. L'euphémisme produit un effet de dissimulation d'une idée brutale ou douloureuse, désagréable ou inconvenante. Ce procédé est utilisé par Fatéma Bakhaï, et à travers ses romans c'est l'euphémisation de la mort que nous décelons. Il n'y a pas un événement plus douloureux, plus brutal et difficile à supporter que la mort, et pour atténuer son effet, l'auteur a eu recours à ce procédé.

Dans *La Scalera*, Mimouna et après une grossesse tant attendue va accoucher d'un bébé mort après que son mari l'ait violemment frappée : « *Je mis au monde une petite fille chétive et violacée. Nedjma n'eut pas à pousser le youyou de la victoire qu'elle ne manquait jamais de libérer quand elle aidait un enfant à venir au monde. Ma fille ne pleura jamais* »¹³¹. De même pour évoquer la mort de sa mère : « *Mâ a fermé les yeux en soupirant doucement. Elle s'est enfin endormie, m'a dit Kader à mi voix en remontant sa couverture* »¹³². Kader et Mimouna n'avait pas compris que leur mère venait de mourir, Mimouna, quant à elle, est torturée par l'idée que sa mère va être enterrée dans une terre humide et froide : « *Il faisait froid, il pleuvait le jour de l'enterrement, et l'idée que ma mère allait être ensevelie dans une terre glacée et boueuse me torturait...* »¹³³.

Et le jour de sa mort, Mimouna va demander à Nadia le temps qu'il faisait :

« *...Dis-moi le temps qu'il fait.*

- *Il fait beau, très beau ! Le ciel est bleu, sans un seul nuage et le soleil brille. C'est une belle journée de printemps.*

- *C'est bien. La terre sera tiède.* »¹³⁴

¹³⁰ Fatéma Bakhaï, *Izuran*, éd. Dar El Gharb, 2006, p. 85.

¹³¹ Fatéma Bakhaï, *La Scalera*, éd. Dar El Gharb, 2002, p. 134.

¹³² Ibid., p. 155.

¹³³ Idem.

¹³⁴ Ibid., p. 287-288.

Dans *Un oued, pour la mémoire*, Aïcha n'avait pas compris non plus que son grand-père venait de mourir, elle s'est endormie à ses côtés et attendait qu'il se réveille : « *Il lui avait un jour caressé de ses mains rugueuses le visage, lui avait souri et ses yeux s'étaient voilés* »¹³⁵. A son tour, Aïcha va rejoindre son grand-père et le monde des morts :

« *...L'immeuble n'est plus là. Mais il y a grand-père là-haut, sur le talus couvert de broussailles. Ce n'est pas le vieillard courbé sur sa canne d'olivier. Il est beau, il est grand, il est jeune. Son burnous est jeté négligemment sur ses épaules. C'est grand-père et c'est Djaffar et il rit, il est heureux. Il lui montre l'oued au-delà du talus (...)*

-Oh ! Grand-père ! Tu m'as attendu cette fois ! »¹³⁶

La mort de Dounia sera évoquée par le même procédé. Elle sera tuée, elle qui avait défendu les terres et la propriété de son père jusqu'au dernier souffle : « *Dounia est étendue sur les dalles du patio. Ses cheveux sont défaits et ses grands yeux ouverts fixent le soleil. Elle tient à la main un parchemin roulé : c'est l'acte de propriété de la ferme et des terres de Si Tayeb.* »¹³⁷

Dans *La femme du caïd*, Talia restera à jamais marquée par la mort de sa mère, elle n'oubliera jamais le jour où elle l'a trouvée inerte dans son lit : « *...repousser l'image de maman livide, les lèvres bleues et sèches, le ventre plat, les jambes écartées sous un drap qui n'arrivait plus à absorber ce sang rouge à l'odeur fade qui s'échappait par saccades de son corps épuisé.* »¹³⁸

Le même procédé est utilisé pour évoquer la mort du père de Chergui, à qui, les colons ont confisqué la ferme :

« *Le vieux cheikh n'eut pas à quitter sa terre. On l'enterra le surlendemain, dans le petit cimetière, derrière le mausolée blanc* »¹³⁹

Certains cas d'euphémisation sont aussi enregistrés dans *Izuran*. Ainsi, la mort de Lion juste après son accouchement est décrite de la sorte : « *Lion avait les yeux clos. Elle ne haletait plus. Il tira de toutes ses forces. Une petite femelle poussa son*

¹³⁵ Fatéma Bakhāï, *Un oued, pour la mémoire*, Dar El Gharb, 2002, p. 32.

¹³⁶ Ibid., p.125-126.

¹³⁷ Fatéma Bakhāï, *Dounia*, L'Harmattan, 1995, pp. 297-298.

¹³⁸ Fatéma Bakhāï, *La femme du caïd*, éd. Dar El Gharb, p. 20.

¹³⁹ Ibid., pp. 42-43.

premier cri. Lion venait de lui donner la vie et de lui confier la sienne »¹⁴⁰. De même pour la mort de la matriarche : « Vint ce jour où la matriarche s'étendit près du feu. Sa poitrine maigre se soulevait au rythme de râles tout juste perceptibles. Puis elle ferma les yeux. Son corps crispé se détendit et devint froid »¹⁴¹

Sophonisbe, l'épouse de Syphax, fut la perle du butin de Massinissa après la défaite de son époux. Elle s'est donnée la mort le jour où Massinissa est venu l'épouser : « *Sophonisbe but à longs traits le contenu de sa coupe, recueillit du bout du doigt le dépôt blanchâtre resté collé au fond qu'elle lécha consciencieusement (...) Elle chancela et ajouta dans un dernier souffle :*

-Ce soir, tu pourras disposer de mon corps comme bon te semblera...

Lorsqu'elle s'effondra, on n'entendit que le tintement de la main sur les dalles glacées »¹⁴²

5-Le signifié historique :

L'ensemble de la production romanesque de Fatéma Bakhäi véhicule un signifié historique commun, c'est l'Histoire de l'Algérie. Chaque roman renvoie à une période donnée de l'Histoire du pays ou à un événement précis de cette Histoire. Dans *La Scalera*, l'auteur évoque une période très importante, il s'agit de la guerre de libération à laquelle les algériens se sont préparés secrètement à l'image du frère et du mari de Mimouna, Kader et Abdesslam. Cette guerre est venue en réaction aux massacres du 8 mai 1945, et après la participation des algériens à la première guerre mondiale aux côtés des Français. Une guerre à laquelle la plupart d'entre eux n'ont pas compris les vrais enjeux : « *Comme la plupart des gens de mon milieu, je n'ai rien compris à cette guerre. C'était trop confus. Les bulletins d'information à la radio ne m'étaient d'aucun secours, et je ne savais pas lire les journaux. Alors, j'étais à l'affût de la moindre rumeur, alarmante, apaisante, toujours contradictoire.* »¹⁴³

Ainsi, et à travers les deux personnages qui ont participé à cette guerre, Kader et Abdesslam, nous allons suivre l'évolution des événements jusqu'à l'annonce du cessez-le-feu le 19 mars 1962. L'auteur évoque aussi tous les événements qui ont

¹⁴⁰ Fatéma Bakhäi, *Izuran*, éd. Dar El Gharb, 2006, p. 39.

¹⁴¹ Ibid., p. 46.

¹⁴² Ibid., pp. 171-172.

¹⁴³ Fatéma Bakhäi, *La Scalera*, éd. Dar El Gharb, 2002, p. 182.

suivi le cessez-le-feu à l'image des carnages et des assassinats qui étaient l'œuvre de l'O.A.S. Mais le jour tant attendu par les algériens est arrivé, c'est l'indépendance : « *Nous avons tellement attendu ce jour de la victoire qu'il nous semblait que jamais nous ne cesserions de le fêter. Mais tout passe, et l'euphorie des premiers jours a cédé la place au souci du quotidien.* »¹⁴⁴

Dans *Dounia*, l'auteur nous renvoie à une période un peu lointaine de l'Histoire de l'Algérie, mais qui reste une période clé, un tournant décisif. A cet effet, l'intrigue se situe dans le temps de l'Algérie ottomane, à une année seulement du débarquement des français en 1830. L'auteur passe en revue tous les bouleversements qui sont survenus après cette date. D'abord elle évoque que la flotte algérienne avait perdu un grand nombre de ses navires, ce qui pourrait constituer un danger réel pour le pays dans le cas d'une invasion : « *Je suis inquiète, j'ai de mauvais pressentiments. Sais-tu que le sultan a perdu une grande partie de sa flotte il y a quelques mois ! Et notre Bey, qui reste là, plus préoccupé par le denouch des Beys que par les dangers qui guettent le pays.* »¹⁴⁵

Ensuite, Fatéma Bakhāï évoque le coup d'éventail qui était derrière l'invasion française : « *En frappant notre consul, disait-on, c'est chaque Français que le Dey a souffleté* »¹⁴⁶. Elle évoque aussi les événements qui ont suivi la prise d'Alger à travers les lettres du soldat français Arnaud. Ces lettres retracent aussi les difficultés des Français à franchir les murs de la ville d'Oran : « *Les espagnoles, m'a dit Gallardo, sont restés près de trois siècles à Oran et ils n'ont jamais réussi à dépasser les remparts ! La France devra se préparer à beaucoup de sang et de larmes si elle espère se maintenir un temps dans ce pays, mais, quel que soit ce temps, un jour, les Français repartiront la mort dans l'âme parce qu'ils auront aimé cette terre comme l'ont aimée et comme sont repartis tous ceux qui ont essayé de la soumettre.* »¹⁴⁷

Dans *La femme du caïd*, Fatéma Bakhāï revient au rôle joué par l'Emir Abdelkader dans la révolution algérienne en réunissant et organisant les algériens dans leur lutte. Elle évoque aussi toutes les répercussions de la première et la

¹⁴⁴ Ibid., p. 273.

¹⁴⁵ Fatéma Bakhāï, *Dounia*, L'Harmattan, 1995, p. 86.

¹⁴⁶ Ibid., p. 144.

¹⁴⁷ Ibid., p. 226.

deuxième guerre mondiale sur la vie des algériens. Ainsi, souffrance, privation, famine et épidémies ont fait plus de morts que les armes.

Par contre, l'auteur évoque aussi toutes les dissidences qui existaient entre les différentes orientations politiques algériennes, entre ceux qui réclamaient directement l'indépendance et ceux qui acceptaient la naturalisation comme un premier pas pour faire entendre leur voix : « ...l'Emir a eu tort de traiter Ben Tami et ses amis de renégats. La naturalisation n'est pas une fin en soi, c'est peut-être un moyen d'être présent à la chambre des députés et de faire entendre sa voix. Il vaut mieux chaque fois un petit quelque chose que rien du tout. D'ailleurs, qu'a obtenu l'Emir ? Il a gagné les élections en exaltant l'Islam et le combat de son grand-père, et ensuite ? Il a voulu aller tellement vite que tous les Européens se sont ligüés contre lui, même les plus pro-arabes. Résultat : il a été déclaré inéligible parce qu'il est né en Syrie et, concrètement, pour nous, il ne peut rien faire. »¹⁴⁸

Izuran est le roman le plus riche en événements historiques, on peut même le considérer comme de « l'histoire romancée ». Dès l'incipit, le roman fait œuvre historique en évoquant les origines des berbères au Maghreb : « La berbéricité émerge au Maghreb il y a environ 11 000 à 10 000 ans. Les ancêtres les plus lointains des Berbères sont de pure souche africaine mais ils sont déjà mixtes... »¹⁴⁹

Le roman est une fresque retraçant les origines des berbères et leur combat éternel pour protéger cette terre des différentes conquêtes. Il évoque à cet effet l'alliance de Massinissa à Rome et son combat avec Syphax pour le trône, la chute de Carthage dans les mains des Romains.

« Toutes ces tribus réunies sous la bannière d'un grand chef pourraient faire trembler le monde ! Ni Carthage qui mollissait après des siècles d'opulence ni Rome l'intrigante ne pourrait leur résister. C'est bien ce qu'avait compris Syphax, le maître de Siga à Cirta, et peut-être aussi ce fils de Gaïa, le jeune Massinissa qu'on disait plein d'ambition. »¹⁵⁰

C'est ainsi que le roman passe en revue toutes les conquêtes qui se sont succédées sur cette terre tant convoitée, jusqu'à la conquête arabe : « ... Carthage est

¹⁴⁸ Fatéma Bakhāï, *La femme du caïd*, éd. Dar El Gharb, p. 177-178.

¹⁴⁹ Fatéma Bakhāï, *Izuran*, éd. Dar El Gharb, 2006.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 101.

effondrée... Elle craint de nouveaux conquérants venus de l'est, des musulmans qui n'ont qu'un seul cri de ralliement : Allah Akbar. »¹⁵¹

Nous concluons que même au niveau du signifié, les textes de Fatéma Bakhaï présentent une certaine unité en puisant dans un même creuset culturel et historique, mettant en relief, à l'occasion, la richesse culturelle et documentaire de l'auteur et reliant l'ensemble de sa production romanesque. Ce qui confirme son intention de reproduire l'Histoire du pays pour la préserver contre l'oubli et ce en la transmettant aux générations à suivre.

¹⁵¹ Ibid., p. 283.

QUATRIEME CHAPITRE :
L'intertextualité autarcique

Après avoir analysé les différents éléments intratextuels décelés à travers les différents textes de Fatéma Bakhaï, nous nous intéresserons à présent aux manifestations de l'intratextuel au niveau de chacun des cinq romans que nous étudions. Il s'agit d'étudier cet autre type d'intertextualité distingué par Lucien Dällenbach et décelé tout au long d'un seul roman.

A cet effet, Lucien Dällenbach suggère de reconnaître à côté de l'intertextualité générale « *rappports intertextuels entre textes d'auteurs différents* »¹⁵² et de l'intertextualité restreinte « *rappports intertextuels entre textes du même auteur* »¹⁵³, une intertextualité autarcique, qu'il propose de nommer autotextualité et qu'il définit comme suit :

*« Circonscrit par l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même, le secteur de l'autotextuel peut être spécifié par la multiplication de deux couples de critères. Dès lors que l'on définit l'autotexte comme une réduplication interne qui dédouble le récit tout ou partie sous sa dimension littérale (celle du texte entendu strictement) ou référentielle (celle de fiction) »*¹⁵⁴

Les relations que peut avoir un texte avec lui-même sont variables. Ainsi, les répétitions, l'auto-citation, les résumés intratextuels ou les mises en abyme peuvent être des formes manifestant ce type d'intertextualité.

Cependant, à travers les textes de Fatéma Bakhaï l'autotextualité se manifeste souvent sous la figure de la mise en abyme. Selon Gide, la mise en abyme désigne « *le redoublement spéculaire, à l'échelle des personnages* », du « *sujet même* » d'un récit¹⁵⁵. Pour Lucien Dällenbach, elle est « *un énoncé sui generis dont la condition d'émergence est fixée par deux déterminations minimales : 1° sa capacité réflexive qui le voue à fonctionner sur deux niveaux : celui du récit où il continue de signifier comme tout autre énoncé ; celui de la réflexion où il intervient comme élément d'une méta-signification permettant à l'histoire narrée de se prendre analogiquement pour thème ; 2° son caractère diégétique ou métadiégétique* »¹⁵⁶.

¹⁵² Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique* n°27, Seuil, 1976, p. 282.

¹⁵³ Idem.

¹⁵⁴ Ibid., p. 283.

¹⁵⁵ Cité par Lucien Dällenbach, Op. Cit.

¹⁵⁶ Ibid., pp. 283-284.

A cet effet, la mise en abyme est cette relation d'emboîtement entre deux récits, relation entre un récit « réflexif » et un récit « réfléchi ». Il ajoute que la fonction narrative de toute mise en abyme est « *de doter l'œuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiante, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation* »¹⁵⁷

L'intervention de la mise en abyme produit des répétitions internes dans une même œuvre ainsi que d'autres effets qui varient selon la position de son insertion. De ce fait, tout enchâssement d'une histoire dans une autre ne peut qu'affecter son déroulement chronologique. C'est sans doute pour cette raison que Dällenbach distingue trois sortes de mises en abyme résultant de trois types de discordances entre le temps du récit et celui de l'insertion de la mise en abyme : une première prospective, une deuxième rétrospective et une dernière rétro-prospective. Ces trois types de mises en abyme sont décelables dans les textes de Fatéma Bakhaï.

1-Les mises en abyme prospectives :

« *Pré-posée à l'ouverture de ce récit, la mise en abyme prospective "double" la fiction afin de la prendre de vitesse et de ne lui laisser pour avenir que son passé.* »¹⁵⁸

Cette sorte de mise en abyme est disséminée dans les différents romans de Fatéma Bakhaï. Elle se manifeste souvent sous forme de récit onirique. Nous citons comme exemple, dans cette perspective, le rêve prémonitoire de Djaffar juste avant son naufrage dans *Un oued, pour la mémoire*. Remarquons que ce rêve s'insère dans un autre récit enchâssé, celui du grand-père d'Aïcha :

« *...Djaffar eut un songe étrange. Il rêva qu'il se débattait dans les flots soudain hostiles, il luttait contre des vagues cinglantes et noires qui l'entraînaient puis l'éloignaient tour à tour d'un rivage tout de sable blanc, il étouffait et sentait ses dernières forces le quitter, il allait abandonner la lutte lorsque deux lions à la somptueuse crinière rousse surgirent soudain à ses côtés, lui offrirent leurs échine dociles et le portèrent sur la rive. C'est alors qu'il se réveilla mais il n'eut pas le temps de réfléchir à la signification de son rêve, car il s'aperçut que sur le bateau les marins s'apprêtaient à affronter une de ces tempêtes dont la Méditerranée a le*

¹⁵⁷ Ibid., p. 284.

¹⁵⁸ Ibid., p. 287.

secret, soudaine et brutale. (...) Il se rappela le rêve qu'il avait fait sur le navire quelques heures avant la terrible tempête, et il comprit soudain que les deux lionceaux lui portait un message, un signe du destin qu'il devait accepter.»¹⁵⁹

Ce rêve prémonitoire explique la naissance de la ville d'Oran et justifie la raison de son appellation : Oran, Wahran, les deux lionceaux.

Dounia est un roman qui s'ouvre sur une mise en abyme prospective qui va annoncer le destin de son héroïne :

« Il y a entre Misserghin et Brédéah, derrière le mamelon où affleure la source, un petit mausolée. C'est une construction bien simple, sans coupole ni arcade, juste quatre murs bas faits de pierres sèches, et, des quatre merlons qui en ornaient les angles, seuls trois subsistent à demi-effrités. Pourtant, on comprend bien que ces quatre murs, autre-fois blancs, abritent une tombe dont il ne reste rien. Le mausolée est si petit au pied de l'immense eucalyptus qui le protège, que les habitants des douars alentour prétendent qu'il s'agit de la tombe d'un enfant, le fils d'un Bey, disent-ils, parti à la chasse aux papillons et attaqué par un lion dont il aurait troublé le sommeil...

Pourtant, un vieux berger, un peu simple d'esprit, à qui personne ne prête attention, ne manque jamais, chaque printemps, de cueillir une brassée d'asphodèles et de la déposer au bord du mur. C'est, dit-il, par tradition, mon grand-père et son grand-père, et le grand-père de celui-ci, le faisait en souvenir de la vierge.»¹⁶⁰

Ainsi, tout le roman va s'articuler autour de cette mise en abyme qui annonce en grande partie la destinée de Dounia. A l'incipit s'ajoute d'autres éléments prédicateurs qui confirment le destin auguré. Cette vierge est surnommée par Ammi Menouer asphodèle, parce que Dounia et sa famille partent à la ferme le printemps : *« Quand les asphodèles sont en fleurs, je sais que ma petite Dounia n'est pas loin (...) et toi tu es comme une asphodèle, tu reviens chaque printemps.»¹⁶¹* A sa mémoire les gens, depuis des générations, déposent une brassée d'asphodèles au bord du mur du mausolée qui abrite sa tombe, parce que *« les anciens poètes chantent que les âmes des héros séjournent dans un coin de paradis fleuri d'asphodèles... »¹⁶²*

¹⁵⁹ Fatéma Bakhāi, *Un oued, pour la mémoire*, Dar El Gharb, 2002, pp. 18-20.

¹⁶⁰ Fatéma Bakhāi, *Dounia*, L'Harmattan, 1995, p. 07.

¹⁶¹ Ibid., p. 50.

¹⁶² Idem.

Son destin glorieux sera aussi prédit par la guezana : « *Tu es fille de la terre, et fille de la terre tu resteras. Trop belle, tu crées l'envie. Des hommes, parmi les grands, t'aimeront et te convoiteront. (...) Ton destin sera un grand destin et les enfants de nos enfants se souviendront encore de toi* »¹⁶³

Le rêve prémonitoire de Mâ Lalia s'inscrit dans la même perspective en confirmant les prédictions contenues dans l'incipit et en prévoyant toujours le destin de Dounia : « *L'ange des rêves était à mes côtés. Il m'est apparu sous les traits d'un enfant, bel enfant en vérité. (...) plus je me rapprochais de lui, et plus il semblait s'éloigner et pourtant, il était toujours à la même place, sous le grand eucalyptus, tu sais, celui qui se trouve derrière le mamelon, sur le chemin des sources de Brédéah. (...) et je t'ai reconnue. Tu étais à cheval, recouverte du burnous blanc de ton père et tous tes vêtements étaient blancs. Tu souriais en regardant vers moi et je voulais courir te rejoindre mais je ne pouvais pas bouger et toi tu continuais à sourire de plus en plus loin, de plus en plus loin, tu devenais floue et puis tu as disparu avec l'enfant...* »¹⁶⁴

Ce rêve vient confirmer l'incipit et prévoir l'avenir de Dounia qui portera réellement le burnous de son père le jour où elle allait le venger avec tous les combattants de la cause du pays : « *Dounia avait posé sur ses épaules, le burnous blanc de son père, celui qu'il portait le jour de la fête de Sidi-Salem et avait enroulé ses longs cheveux dans son écharpe de soie. Sur son cheval, près d'Ahmed, des garçons et de Saïd, elle faisait de grands signes de la main à Mâ Lalia, (...) Mâ Lalia, tout à coup, se rappela un rêve qu'elle avait fait aux temps heureux. Dounia, vêtue de blanc sur son cheval, comme aujourd'hui, qui s'éloigne dans la lumière, elle cherche des yeux le petit garçon aux boucles longues et soyeuses... C'est trop tard! Les arbres cachent la maison.* »¹⁶⁵

Cette mise en abyme encadre à cet effet tout le roman et ne prend fin qu'à sa clausule : « *Ammi Menouer a cherché dans la campagne, les dernières asphodèles du printemps. Il les a trouvées, entre Misserghin et Brédéah, derrière le mamelon où affleure la source. C'est là, que les hommes ont élevé le petit mausolée blanc, c'est là, que chaque année, tant que Dieu leur a prêté vie, ils sont venus se recueillir.*

¹⁶³ Ibid., pp. 66-67.

¹⁶⁴ Ibid., p. 128.

¹⁶⁵ Ibid., pp. 291-289.

Ammi Menouer y déposait une brassée d'asphodèles, ce sont les fleurs qui bordent les Champs-Élysées, là où reposent les âmes des héros selon le poète. Saïd et Arnaud, qui ont rejoint l'émir, en ont fait de même et puis les autres, tous les autres, jusqu'au berger innocent qui nous a conté l'histoire aujourd'hui.

Oran, le 5 juillet 1992. »¹⁶⁶

Nous remarquons, à cet effet, que ces récits enchâssés prédisent et réfléchissent avant terme l'histoire de Dounia.

Dans *Izuran*, la mise en abyme se manifeste à travers le message des ancêtres à Ayye ; ce message, envoyé sous forme de rêve, lui indiquait la destination à suivre pour fuir la sécheresse : « *le pays sans nom dévore nos terres chaque jour un peu plus. Il a bu la grande rivière, l'étang ne sera plus bientôt que vase ! Je suis venue chercher une réponse. Ne me la refuse pas ! Glisse-la-moi dans mes rêves.* »¹⁶⁷ avait demandé Ayye à l'ancêtre. La réponse lui a été envoyée à travers le rêve : « *elle a rêvé d'Akala ! (...) Akala tendit soudain le bras comme le tendait sur la paroi l'homme sans visage. Il lui intima, d'in geste répété, l'ordre de partir puis il se tourna et partit lui-même dans une autre direction et Ayye ne vit que le bord de sa cape traîner sur le chemin. (...) près du dolmen, le feu qui indiquait le Nord brûlait toujours. Ayye hocha la tête, elle avait compris et remercia l'Ancêtre en jetant dans les flammes ce qui restait d'herbes et de graines odorantes.* »¹⁶⁸ Et c'est ainsi que la tribu d'Ayye avait quitté le pays sans nom pour prendre la direction du Nord.

Nous enregistrons aussi à ce niveau d'autres éléments prospectifs qui réfléchissent le récit avant terme et provoquent à cet effet des répétitions au niveau de la diégèse. Nous citons dans *La Scalera* le récit de la visite de la voyante par Mimouna avant son mariage et qui lui révéla ses prévisions concernant sa nouvelle vie : « *Cette vierge va se marier dans trois jours, dans trois semaines ou dans trois mois et tout se passera bien. C'est l'homme brun, aux larges épaules, qui la prendra. Elle va entrer dans une maison où ne manqueront ni les fruits ni la viande. Je vois un enfant, mais il n'est pas de son sang. Dis à ta fille de se méfier des chevaux. Seul Dieu connaît le passé, le présent et l'avenir...* »¹⁶⁹. La voyante aura raison puisque après quelques

¹⁶⁶ Ibid., p. 299.

¹⁶⁷ Fatéma Bakhai, *Izuran*, éd. Dar El Gharb, 2006, p. 71.

¹⁶⁸ Ibid., pp. 77-78.

¹⁶⁹ Fatéma Bakhai, *La Scalera*, éd. Dar El Gharb, 2002, pp. 89-90.

jours de son mariage, sa belle sœur M'louka lui avait désigné une petite fille en lui disant : « *Tiens, me dit-elle, celle-là, c'est toi qui t'en occuperas à partir d'aujourd'hui, moi, j'ai déjà assez de travail avec les miens, après tout, c'est la fille de ton mari.* »¹⁷⁰. Son mari aussi sera tué par son cheval : « *toute la science ne pouvait plus rien pour Mohamed. Son cheval s'était emballé et, en essayant de le retenir, Mohamed avait glissé dans la terre trempée, l'animal l'avait piétiné et la charrette chargée de bois s'était renversée sur lui.* »¹⁷¹

Dans la même vision s'inscrivent les prévisions de l'architecte monsieur Weber qui avait prévenu madame Angèle Boissier de bâtir sa maison sur le lit d'un oued disparu, et avait prévu que l'immeuble pourrait s'effondrer dans environ cent ans, et effectivement l'architecte avait raison et « *l'oued avait tenu ses promesses. Une nuit, c'était une nuit de printemps, le vieil immeuble s'est penché sur cette rue en pente dans un salut étrange et puis il a semblé s'agenouiller dans un craquement sourd.* »¹⁷²

Ce genre de mise en abyme prospective balise le chemin devant le lecteur en lui indiquant des éléments de sens anticipés sur l'intrigue ainsi que sur le cours de l'histoire ; et ce en réfléchissant avant terme le récit.

2- Les mises en abyme rétrospectives :

La mise en abyme rétrospective, quant à elle « *réfléchit après coup l'histoire accomplie* »¹⁷³. Dans les textes de Fatéma Bakhaï elle se manifeste souvent à travers les souvenirs des personnages, à travers ces retours incessants aux récits du passé.

Dans *La Scalera*, la vie de Mimouna est un récit enchâssé au récit premier où Mimouna, et à la demande de Nadia, va raconter son histoire. Nadia était intriguée par cette vieille femme hospitalisée qui maîtrisait plusieurs langues :

« -...*Alors raconte-moi.*

- *Et tu veux que je te raconte quoi ?*
- *Ta vie. D'abord, quel est ton âge ?*
- *Alors là, personne n'a jamais su !*

¹⁷⁰ Ibid., p. 108.

¹⁷¹ Ibid., pp. 137-138.

¹⁷² Fatéma Bakhaï, *Un oued, pour la mémoire*, Dar El Gharb, 2002, p. 125.

¹⁷³ Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique* n°27, Seuil, 1976, p. 287.

Mimouna se cala contre ses coussins.

- *Ma mère m'a dit un jour que j'étais née " l'année des figues" ... »¹⁷⁴*

Le récit de Mimouna sera interrompu à la page 23 :

« - *Il y a combien de temps d'après toi ?*

- *Soixante-dix ans.*
- *C'est ça, soixante-dix ans ! Toute une vie !*
- *Mais je t'embête avec mes histoires.*
- *Oh, non ! Je vais aller faire un tour dans le service, et tu me raconteras la suite.»¹⁷⁵*

L'histoire sera reprise à la page 25 sous forme d'un récit onirique, où Mimouna va revoir tout son passé jusqu'à la fin du roman :

« - *Je me sens si lasse, j'ai trop parlé, je crois.*

- *Mais non ! Tu m'as dit que tu étais née "l'année des figues" et que tu es arrivée ici il y a soixante-dix ans.*
- *C'est tout ce que je t'ai dit !*
- *C'est tout, et je crois que tu t'es assoupie un moment... »¹⁷⁶*

A cet effet, nous remarquons que tout le roman s'articule sur cette mise en abyme rétrospective qui résume toute l'histoire de Mimouna. Son récit est considéré comme un récit réflexif qui s'insère dans un premier récit dit réfléchi.

Dans *Un oued, pour la mémoire* nous enregistrons un nombre important de mises en abyme rétrospectives qui se manifestent dans tous les récits enchâssés qui parsèment le roman.

Ainsi, le roman s'ouvre sur le récit de madame Angèle Boissier qui avait rêvé de bâtir son immeuble dans un endroit faisant face à la mer, malheureusement, l'architecte avait détecté la présence d'un oued disparu au même endroit. Malgré le danger, madame Angèle Boissier avait insisté pour bâtir son immeuble. C'est ainsi qu'intervient le récit de ce vieil homme, qui avec cette petite fille, venait s'asseoir chaque jour, devant cet immeuble, pour lui raconter comment ses terres, qui lui

¹⁷⁴ Fatéma Bakhai, *La Scalera*, éd Dar El Gharb, 2002, p. 14.

¹⁷⁵ Ibid., p. 23.

¹⁷⁶ Ibid., p. 287.

appartenait depuis des générations, lui ont été confisquées par les colons. Et pour ne pas oublier, le grand-père de Aïcha ne cesse de lui raconter l'histoire de Djaffar l'andalou, le fondateur de la ville d'Oran : « *Notre famille, ma petite Aïcha, est sur cette terre depuis si longtemps qu'il est difficile même pour un vieil homme comme moi de s'imaginer ce que ce temps peut représenter. Peut-être y a-t-il eu quarante grands-pères entre toi et celui qui, le premier, s'installa ici. Mille ans, un peu plus ou un peu moins, mille ans que notre ancêtre a posé pour la première fois le pied sur ces rivages...* »¹⁷⁷

Cette histoire de Djaffar, de l'oued, des moulins et des jardins sera racontée par Aïcha deux fois : une fois au docteur d'Indochine et une deuxième fois à sa petite fille Mounia.

Nous enregistrons aussi d'autres mises en abyme rétrospectives dans ce roman, celles-ci résument des souvenirs ou des retours à des récits d'enfances de la part des personnages. Nous citons dans cette perspective l'histoire du docteur d'Indochine qui explique à l'occasion la raison de son nouveau départ : « *Beaucoup de gens pensent, tous mes amis en fait, que je n'ai point ici de racines et que ce nouveau départ ne vient que s'ajouter à tous ceux que j'ai connus, et c'est vrai d'une certaine façon. Je ne peux, comme les autres, revendiquer l'attachement de plusieurs générations à cette terre. Je suis né dans un petit village accroché au flanc d'une montagne sombre, un village si petit et si misérable qu'on n'avait même pas jugé nécessaire de tracer une route pour y conduire...* »¹⁷⁸

D'autres répétitions au niveau de la diégèse sont enregistrées, elles doublent le récit et laissent l'impression que l'histoire est racontée deux fois. Ainsi, nous citons dans cette perspective la scène de promenade d'Aïcha et son grand-père :

« *Quand Aïcha sentait son grand-père trop triste, les jours où pas un seul de ses paniers n'avait été vendu, elle lui apportait le vieux burnous qui lui servait de couverture et, à petits pas, l'un emmenait l'autre en promenade. Ils ne parlaient pas beaucoup au début, ils flânaient par les rues animées, hésitant à la croisée des chemins.*

- *Où veux-tu que je t'emmène ? Interrogeait le vieillard toujours un peu perdu.*

¹⁷⁷ Fatéma Bakhaï, *Un oued, pour la mémoire*, Dar El Gharb, 2002, pp. 17-21.

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 54-57.

- *Marchons, répondait la petite fille, on verra bien !*

Mais toujours, qu'ils descendent vers le port ou montent vers la place du théâtre, quel que soit le détour, leurs pas les conduisaient vers cette rue en pente où l'histoire commençait.»¹⁷⁹ L'histoire a commencé réellement dans cette rue et elle va prendre fin dans cette rue ; autrefois Aïcha a conduit son grand-père vers l'immeuble de la rue en pente, à présent c'est sa petite fille Mounia qui la conduit :

« Aïcha avait confiance. Comme au temps de grand-père. La voie était retrouvée. Mounia la portait en elle comme grand-père l'avait jadis portée.

- *Grand-mère avait dit Mounia, le beau temps est revenu, nous devrions sortir un peu...*

Et dans la ville rassérénée, à petits pas, l'une emmenait l'autre en promenade. Elles ne parlaient pas beaucoup au début, elles flânaient par les rues animées, hésitant à la croisée des chemins.

- *Où veux-tu que je t'emmène ? Interrogeait la jeune fille.*

- *Marchons ! Répondait Aïcha, on verra bien !*

Mais toujours, quel que soit le détour, leurs pas les conduisaient vers cette rue en pente...»¹⁸⁰

Une autre scène répétitive est enregistrée aussi dans *Un oued, pour la mémoire*, il s'agit du songe que Aïcha a vu après son accident : *« Grand-père est là mais ce n'est pas le vieillard courbé sur sa canne d'olivier. Il est beau, il est grand, il est jeune, son burnous est jeté négligemment sur ses épaules larges et puissantes, son turban couvre à peine ses cheveux noirs et bouclés. C'est grand-père et c'est Djaffar, et il rit, il est heureux, il lui montre quelque chose du haut du talus mais la côte pour le rejoindre est dure à gravir, Aïcha tremble sur ses jambes frêles, elle s'accroche aux broussailles et ses petites mains sont en feu : "Grand-père ! Viens m'aider ! Viens me chercher !" Grand-père la regarde, il l'encourage des yeux mais ne bouge pas et la petite fille a envie de pleurer, son cœur bat très fort sur les cailloux glissants, bouche ouverte elle gémit à chaque effort. Elle arrive ! Elle arrive ! Le*

¹⁷⁹ Ibid., p. 16.

¹⁸⁰ Ibid., p. 124.

talus est là, grand-père ! Appelle-t-elle dans un cri de victoire ! Grand-père a disparu... »¹⁸¹

Ce même songe Aïcha le verra juste avant de mourir, avant de rejoindre son grand-père et Djaffar parce qu'ils l'ont attendu cette fois-ci : « *L'immeuble est là, l'immeuble n'est plus là. Mais il y a grand-père, là-haut, sur le talus couvert de broussailles. Ce n'est pas le vieillard courbé sur sa canne d'olivier. Il est beau, il est grand, il est jeune. Son burnous est jeté négligemment sur ses épaules. C'est grand-père et c'est Djaffar et il rit, il est heureux. Il lui montre l'oued au-delà du talus. Grand-père ! Grand-père ! Viens 'aider, viens me chercher ! La petite fille a envie de pleurer. Elle s'accroche aux broussailles, ses mains sont en feu. J'arrive grand-père ! J'arrive ! Grand-père en souriant tend les bras, un vent léger agite le voile blanc de son turban, il s'avance vers elle, lui prend la main et le parfum de l'alfa et de l'osier flotte à nouveau dans l'air. Oh ! Grand-père ! Tu m'as attendu cette fois ! »¹⁸²*

Un certain nombre de mises en abyme s'insèrent aussi dans *Dounia*. Citons comme exemple l'histoire de Ammi Menouer survenue à la mémoire de ce dernier après le geste de Dounia qui lui a rappelé celui de Manuela, la bonne du curé qui l'a élevé : « *...Soudain, l'image s'imposa à lui : oui, il avait faim, il était dans la grande cuisine, assis sur un tabouret ; Manuela, la vieille bonne du curé, sortait le pain du four et lui, petit jeune homme affamé, ne cessait de la complimenter pour obtenir une grosse tranche de ce pain croustillant. (...) Il s'embarqua, un petit matin, sur la Santa Monica. C'était au printemps 1785, il avait dix-sept ans.* »¹⁸³

Ce récit sera repris à la page 52 pour expliquer comment Manuel est devenu Ammi Menouer : « *Djohara ! pensa-t-il, c'est pour elle, finalement, que je suis devenu Ammi Menouer ! (...) L'imam avait ajouté, en l'embrassant : "tu t'appelais Manuel, désormais, tu seras Menouer".* »¹⁸⁴

D'autres mises en abyme rétrospectives sont décelées tout au long de *Dounia*. Il s'agit de l'insertion sur le plan générique du genre épistolaire. Ce sont des lettres écrites par Arnaud, un soldat français, à son père demeurant en France, Arnaud y

¹⁸¹ Ibid., p. 82.

¹⁸² Ibid., pp. 125-126.

¹⁸³ Fatéma Bakhaï, *Dounia*, L'Harmattan, 1995, pp. 50-51.

¹⁸⁴ Ibid., pp. 52-53.

raconte ses journées de soldat à Oran. Ces lettres servent à enrichir le récit où elles s'insèrent en apportant d'autres indications sur le déroulement des opérations militaires en Algérie, elles rapportent le point de vue français sur la révolte algérienne. A cet effet nous enregistrons l'insertion de cinq lettres dans le roman en question. Elles s'insèrent pour observer un arrêt dans la narration du récit premier et en apporter des détails sur des événements déjà narrés par le premier narrateur :

« Oran, le 7 janvier 1831.

Cher père.

Me voici de nouveau à Oran.

Lorsque j'ai appris qu'une nouvelle expédition avait été décidée dans l'ouest du pays, je me suis tout de suite porté volontaire, car cette ville m'attire, je ne saurais dire pourquoi.

Je dois reconnaître aussi que j'avais le désir de fuir Alger où les exactions continuent de bien triste manière au point que l'on se demande qui sont en réalité les barbares ! (...) A l'heure où je vous écris, père, on se charge de l'embarquement pour Alger du vieux Bey et de sa suite.

Nos soldats autant que nos officiers, tremblent d'excitation à l'idée des trésors qu'ils espèrent trouver ... »¹⁸⁵

Izuran aussi est un roman parsemé de mises en abyme rétrospectives. Vu qu'il est un récit des origines, ces retours en arrière pour raconter l'histoire des ancêtres sont inévitables. Ces récits enchâssés dits réflexifs enrichissent et apportent d'autres détails au premier récit dit réfléchi et dans lequel ils s'insèrent. Ainsi, l'histoire d'Akala racontée par Ayye aux membres de sa tribu s'introduit pour expliquer pourquoi les ancêtres ont envoyé leur message à travers la figure d'Akala. En effet, ce dernier fut curieux de connaître et de rencontrer d'autres peuples afin de disposer de leurs connaissances, chose qui permettra d'avancer : « Vous souvenez-vous d'Akala ? Interrogea Ayye. Vous les anciens, je n'en doute pas. Mais peut-être faut-il que je raconte son histoire aux plus jeunes. Akala était mon frère. Nous n'avions pas la même mère. Akala était né dans le jeune âge de notre père alors que je suis arrivé dans ses vieux jours. C'était il y a longtemps... (...) Akala est parti vers l'est lui aussi, à Siwa, peut-être, une cité dont il aimait prononcer le nom, il n'est jamais

¹⁸⁵ Ibid., pp. 193-196.

revenu. »¹⁸⁶ Alors, c'est parce que Akala avait quitté la tribu pour un autre pays que l'ancêtre l'avait envoyé à Ayye pour lui indiquer l'ordre de partir.

Une autre mise en abyme est enregistrée dans le roman et au niveau de laquelle nous signalons un autre enchâssement portant sur le récit de Baaleder, ce carthaginois qui voulait unir les tribus numides et les allier à Carthage pour combattre le danger romain : « *Baaleder avait grandi à Carthage, dans une belle maison au pied de la colline de Byrsa, entouré de précepteurs grecs et d'une nuée d'esclaves qui entretenaient les longues pièces et les jardins. (...) Les Libyens, les Ibères étaient de bons fantassins mais nul ne pouvait surpasser les cavaliers Numides. Il fallait en recruter beaucoup qui viendraient avec leurs chevaux. Baaleder avait promis. C'est pour cela qu'il était là. Mais comment tenir ces promesses ? Il était venu lui-même à la rencontre de ces tribus pour comprendre et convaincre. L'or, l'argent, les domaines réussissaient à persuader les tribus des côtes mais les autres, celles de l'intérieur des terres, les plus nombreuses, qui ne savaient de Carthage que les tributs à verser, se montraient réticentes et même parfois hostiles.* »¹⁸⁷

Le sort réservé à Sophonisbe, la femme de Syphax, après la défaite de celui-ci face à Massinissa est raconté par un conteur dans un récit qui s'insère dans une narration par rétrospection : « *Ce soir, je vais vous raconter l'histoire de Sophonisbe la Belle. L'histoire vraie, l'authentique ! Je la tiens de son esclave qui est restée inconsolable. (...) Un jour, c'était un jour de printemps radieux comme celui que nous venons de vivre, à Carthage, dans la famille du riche et puissant Hasdrubal Giscon, naquit une petite fille...* »¹⁸⁸

L'histoire de l'exceptionnelle Thilleli est racontée à travers une mise en abyme rétrospective par son petit fils Amay, qui la raconte à son petit fils Aghdim pour perpétuer la tradition et assurer la survie éternelle aux ancêtres à travers leur histoire glorieuse : « *Tu comprends, expliquait-il à Aghdim, cette petite femme ronde aux yeux noirs et aux cheveux toujours en désordre, a su, en quelques années, devenir le véritable chef de nitre tribu. Lorsqu'elle a épousé mon grand-père Idir, elle avait déjà de grandes ambitions mais comme elle riait et chantait toujours, personne ne*

¹⁸⁶ Fatéma Bakhai, *Izuran*, éd. Dar El Gharb, 2006, pp. 80-85.

¹⁸⁷ Ibid., pp. 101-106.

¹⁸⁸ Ibid., pp. 162-172.

s'en était rendu compte, même pas sa belle-mère Tafsut ! (...) Amay avait raconté cette histoire si souvent qu'Aghdim ne pouvait l'oublier ni oublier le plaisir que son grand-père éprouvait chaque fois qu'il la racontait. Il terminait toujours par : "Ah, c'était une grande femme, une maîtresse femme ma grand-mère Thilleli! C'est grâce à elle que tu sais lire et écrire, que tu ne reconnais plus le bouc du bélier pour aller faire le savant à Iol ! »¹⁸⁹

Dans la même perspective de la transmission de l'histoire et de la tradition des ancêtres, un dernier récit enchâssé est enregistré, il s'agit de l'histoire de Tirman racontée par Tamemat aux membres de sa famille rassemblés à l'occasion de la célébration de Yanayer : *« Ce soir, j'ai décidé de vous raconter l'histoire de Tirman le Rouge, Tirman le Borgne. C'était il y a longtemps, très longtemps. Tirman était le grand-père du grand-père de mon grand-père et peut-être même y-t-il eu parmi eux d'autres grands-pères que j'ai oubliés ! dit-elle avec un sourire malicieux. (...) C'est depuis ce temps-là que, dans notre tribu, les hommes ne chassent plus le lion ! Les gens savent bien que ce n'est pas par manque de courage ! Mais ils ne savent pas que cette tradition remonte à notre aïeul Tirman ! »¹⁹⁰*

A cet effet nous remarquons que les mises en abyme rétrospectives dotent les textes de Fatéma Bakhaï d'un appareil d'auto-interprétation permettant des retours en arrière incessants afin de revoir une narration suspendue, de lui apporter d'autres indications qui permettent de l'achever.

3-Les mises en abyme rétro-prospectives :

Celle-ci *« réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit »¹⁹¹.*

A travers les textes de Fatéma Bakhaï, ce genre de mise en abyme est enregistré dans son roman *La femme du caïd*. Ainsi, l'histoire de la confiscation des fermes de la famille des Cheragas s'insère à travers une narration par rétrospection : *« L'officier réclama, une fois de plus, le titre de propriété puis sortit de la poche intérieure de sa vareuse un papier épais portant en-tête, cachets et signatures qu'il déplia avec ostentation et lut lentement d'une voix grave et solennelle : "En ce jour...Nous avons signifié au sieur...dit cheikh...et à sa tribu qu'ils occupaient illégalement des terres*

¹⁸⁹ Ibid., pp. 182-184.

¹⁹⁰ Ibid., pp. 200-204.

¹⁹¹ Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique* n°27, Seuil, 1976, p. 287.

appartenant à la France en vertu...En conséquence de quoi, ledit cheikh et toute sa tribu sont sommés d'avoir à quitter, dans un délai n'excédant pas huit jours francs à compter de la signification, les terres allant de..." »¹⁹²

Le motif de cette narration par rétrospection est une anticipation dans le cours de la diégèse en restituant un événement qui avait marqué Chergui le jour où son fils Bachir lui a rappelé l'histoire de la confiscation des biens en lui lisant le document qui lui a été remis par son instituteur, la veille de la célébration du centenaire de l'occupation. Le livret retraçait, en effet, l'histoire de la confiscation des terres de la famille de Chergui. Au niveau chronologique, cet événement survient bien après dans le cours de la diégèse, mais au moment de restituer l'histoire de la tribu des Cheragas, l'événement survient. Il s'agit d'une mise en abyme rétro-prospective parce qu'elle évoque une histoire passée dans le cours de l'histoire mais qui fait appel en même temps à un événement ultérieur dans la diégèse.

Un autre exemple est signalé dans le même roman, il s'agit du moment où Germain est intervenu dans la diégèse. A ce moment précis on constate que toute la narration précédente est une rêverie de Talia et de laquelle la retire Germain :

« Sur son fauteuil près de la fenêtre ouverte, Talia regarde ses figuiers, cinq arbres imposants sur le terrain en pente.

- *Je suis née dans la ferme du figuier, pense-t-elle en revoyant le misérable gourbi de son enfance, j'espère mourir dans la "ferme des figuiers", c'est ainsi qu'on appelle désormais la ferme du caïd. Je les ai plantés moi-même, se souvient-elle, c'était il y a plus de trente ans ! Talia ferme les yeux. »¹⁹³*

Juste après nous enregistrons un retour à la narration par rétrospection qui sera interrompue à son tour à la page 186 :

« Des petits coups discrets à la porte la tirèrent de sa rêverie. Elle ne répondait pas. Elle savait que la porte allait s'ouvrir doucement.

- *Tu dors ? Interrogea Germain.*
- *Non, je rêve. Entre...*

¹⁹² Fatéma Bakhaï, *La femme du caïd*, éd. Dar El Gharb, 2003, p. 42.

¹⁹³ Ibid., p. 183.

(...) *"Comme il lui ressemble !", soupira-t-elle, et elle reprit sa rêverie interrompue... »*¹⁹⁴

A ce moment précis de la diégèse, nous signalons une narration par rétrospection résumée par la rêverie de Talia. Cette narration sera ponctuée par des anticipations en évoquant des événements qui sont ultérieurs par rapport au déroulement chronologique du roman. Cette évocation anticipée dans la trame romanesque sera achevée par une narration à la première personne qui va expliquer l'identité de Germain qui est en réalité le petit fils du caïd :

« Douze années ! Soupira Talia en s'adressant au portrait du caïd accroché au dessus de la commode, douze années, c'est tout ce que tu m'as accordé, mais j'en ai vécu chaque jour avec bonheur.

*J'espère que je ne t'ai pas déçu. Non ! Je sais que tu étais heureux. Tu sais, l'homme qui va venir tout à l'heure, Germain, moi, je préfère l'appeler Nabil, c'est le prénom que j'aurais donné à notre fils. Je t'avais raconté l'histoire de Margot, je ne t'ai jamais rien caché, n'est-ce pas ? ... »*¹⁹⁵

Nous concluons que cet autre type d'intertextualité, à savoir l'intertextualité autarcique, est décelable dans tous les romans de Fatéma Bakhaï, à travers les relations que peut avoir un roman avec lui même, et qui se manifestent à travers les mises en abyme qui parsèment les romans de l'auteur. Ces mises en abyme doublent les textes de l'auteur en lui insérant d'autres récits qui proposent à l'occasion des modèles réduits de l'œuvre. Ces mises en abyme et à travers les catégories décelées dans les textes de notre auteur produisent des effets de régression ou d'anticipation dans le récit qui brouillent sa chronologie avec ses va-et-vient incessants entre le passé, le présent et même l'avenir.

¹⁹⁴ Ibid., pp. 186-187.

¹⁹⁵ Ibid., p. 188.

CINQUIEME CHAPITRE :
L'intertextualité intratextuelle

A travers les chapitres précédents nous avons étudié deux types d'intertextualité, à savoir l'intertextualité restreinte, c'est-à-dire les rapports intertextuels entre les textes de Fatéma Bakhaï, ces mêmes rapports que nous avons répertoriés sur les deux plans du signifiant et du signifié, et l'intertextualité autarcique, c'est-à-dire les rapports intertextuels d'un texte avec lui-même et qui se manifestent à travers la figure de la mise en abyme, nous nous intéresserons à présent à déceler les différents rapports intertextuels entre les textes de Fatéma Bakhaï avec un autre intertexte que nous tenterons d'identifier au fur et à mesure dans ce chapitre, il s'agit alors d'étudier l'intertextualité générale mais précisons que cette intertextualité unie tous les textes de l'auteur, c'est-à-dire les relations intertextuelles décelées avec d'autres intertextes sont les mêmes qui se manifestent dans tous les romans de l'écrivain.

Nulle création n'émerge du néant, et la littérature est le domaine de création le plus habile à rassembler et regrouper différents domaines de connaissances. A cet effet tout a été digéré par le texte : l'Histoire, la culture, la société et la littérature et l'homme lui-même. L'Histoire et la mémoire collective d'un peuple semblent être les creusets par excellence d'où la littérature peut puiser et rechercher sa matière, elles constituent un intertexte riche et inépuisable pour toute production littéraire. Les œuvres de Fatéma Bakhaï s'inscrivent dans cette perspective et où nous remarquons que l'Histoire occupe une place importante dans l'ensemble de sa production. Nous constatons à cet effet que le projet d'écriture de l'auteur semble être l'écriture de l'histoire, qu'elle soit réelle ou fictive ou appartenant à la mémoire collective du peuple algérien. Cette nécessité d'écrire « les histoires » semble être un moyen pour sauvegarder la mémoire collective de tout un peuple contre l'oubli ; projet explicitement présenté dans son roman *Un oued, pour la mémoire* :

« Grand-père lui avait dit un jour que si on lui avait appris, il aurait écrit dans un livre l'histoire de Djaffar et des lions, l'histoire de l'oued et des moulins et toutes les autres histoires qu'il connaissait et les autres encore qu'il rechercherait. (...) Pourquoi ? Parce qu'il est important que les gens connaissent les histoires, les vraies et les autres, celles qu'on invente pour se faire plaisir, celles qu'on transforme pour rêver, celles qu'on imagine pour conserver l'espoir. Bientôt les gens n'auront plus le temps ni de les raconter ni de les écouter et toutes les histoires vont se perdre, elles seront oubliées et quand Djaffar et tous les autres seront effacés des mémoires,

ces mêmes gens seront désemparés, ils se sentiront nus et s'affoleront et rien ne leur servira de chercher ailleurs les histoires qui ne les concernent pas.»¹⁹⁶

A cet effet, et à travers les différents romans de Fatéma Bakhāï, nous constatons que « ces histoires » s'insèrent à travers trois niveaux différents : d'abord au niveau de l'histoire réelle, celle-ci se résume dans la convocation des événements historiques qui ont marqué le pays et la romancière pour qu'elle les reconduise dans son roman, mais aussi au niveau de l'histoire fictive. Nous entendons par les histoires fictives l'insertion dans les textes de notre auteur des éléments appartenant à d'autres textes littéraires et que nous tenterons d'identifier, mais aussi nous regroupons dans cette catégorie les différentes histoires fictives insérées dans un même roman. Le dernier niveau d'insertion de ces histoires est le niveau mythique, puisque nous constatons chez Fatéma Bakhāï ce recours à l'histoire mythique du pays.

1-L'inscription de l'histoire réelle :

Dans chacun de ses romans, Fatéma Bakhāï retrace et restitue une page donnée puisée dans le grand livre de l'Histoire nationale. Cette tendance à puiser dans l'Histoire réelle du pays est celle de toute une génération des années quatre-vingt-dix, où nous enregistrons « un retour au référent » de la part de ces écrivains. En Algérie, cette période coïncide avec la vague du terrorisme qui a ravagé tout le pays et qui a laissé des séquelles jusqu'à nos jours. A cet effet, les écrivains ne sont pas restés indifférents à ces événements et ont voulu à l'occasion combattre et dénoncer les massacres enregistrés chaque jour dans plusieurs régions du pays par la seule arme qu'ils disposent qui n'est autre que l'écriture ; ils témoignent pour que nul n'oublie.

Cependant, Fatéma Bakhāï, à la différence des écrivains de sa génération, restitue non pas l'Histoire actuelle mais revient au temps de l'Algérie colonisée et ce dans *La Scalera*, *Un oued, pour la mémoire* et *La femme du caïd*, tandis que dans *Dounia* elle évoque le temps qui avait précédé le débarquement des français à Sidi Ferruch, alors que *Izuran* restitue l'origine de la communauté berbère et son évolution à travers les différentes périodes clés de l'histoire du pays. Cette tendance à revenir à l'Histoire

¹⁹⁶ Fatéma Bakhāï, *Un oued, pour la mémoire*, éd. Dar El Gharb, 2002, p. 61.

ancienne du pays est expliquée par Ahmed Mahfoudh¹⁹⁷ comme une volonté de confirmer et préserver l'identité maghrébine devant le phénomène de la mondialisation.

Dans *La Scalera* la romancière évoque le temps de l'Algérie colonisée, une page d'histoire retraçant la période qui avait précédé le déclenchement de la guerre de libération en abordant à l'occasion la deuxième guerre mondiale et son écho chez les algériens : « *Et puis il y a eu la guerre et tout a changé. Des années de souffrance, d'angoisse et de misère. Au début, on pensait vraiment que cette guerre ne concernait que les français et il y en avait même parmi nous qui se réjouissaient et qui souhaitaient la victoire de l'Allemagne. Que les Français soient vaincus ! Ça leur rabaissera le caquet, disait-on. Mais quand les Algériens ont été mobilisés et qu'on les a envoyés se battre par bateaux entiers, l'inquiétude s'est installée et on ne souhaitait plus qu'une seule chose : que tout cela finisse et que nos hommes reviennent.* »¹⁹⁸

Cette évocation des événements historiques de cette période se fait à travers l'histoire des personnages du roman qui représente un échantillon de la vie des algériens durant cette époque : « *...Son enfance avait été nourrie du récit des anciens. De ceux qui avaient vécu dans leur jeunesse les premières années de la colonisation. On lui avait raconté la guerre, les morts, la résistance. La souffrance des vaincus d'un jour, qui ne vivent que pour la vengeance. La misère, la faim et la soif, et la terre qu'on a cultivée, qui vous a nourri et qui vous est interdite.* »¹⁹⁹

Dans ce roman l'auteur met l'accent sur la réalité des relations entre Algériens et Européens dans les quartiers d'Oran : « *L'Européen était l'ennemi, il ne fallait pas l'oublier. Elle nous rappelait toujours que notre grand-père était allé rejoindre l'Emir pour le combat. J'imaginai ce grand-père, que je n'avais jamais vu, monté sur un grand cheval blanc, le sabre à la main, pourchassant, au cri "d'Allah Akbar", des hordes de français demandent grâce. Les ennemis, pour moi, c'étaient les autres, ceux que je ne connaissais pas. Ce ne pouvait pas être Madame Lopez, si douce et si*

¹⁹⁷ Mahfoudh Ahmed, *structure dialogique de la figure d'Elissa dans Elissa, reine vagabonde de Fawzi Mellah* faculté des lettres et sciences humaines, Tunis I.
(<http://www.limag.refer.org/Textes/Mahfoudh/MahfoudhMellahElissa.htm>)

¹⁹⁸ Fatéma Bakhaï, *La Scalera*, éd Dar El Gharb, 2002, p. 181.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 40.

bonne, ni Maryse qui me donnait des caramels, ni même Santa-Cruz qui criait beaucoup mais faisait de si bons beignets ! »²⁰⁰

Le roman évoque aussi les causes qui ont poussé les algériens pour prendre les armes pour réclamer leur indépendance, parmi lesquelles nous citons les massacres du 8 mai 1945 : « ...*On ne peut pas attendre, sans rien faire, que les français améliorent le sort de notre peuple ! Si on ne demande rien, si on n'exige rien, on n'aura jamais rien ! Nous avons fait la guerre, nous nous sommes battus pour la France, nous avons souffert pour elle et nous avons espéré un moment que nous allions enfin être pris en considération. Le résultat, tu le connais : ils ont tué des milliers d'entre nous à Sétif, le jour où on dansait ici pour fêter la victoire ! (...) Je vais partir pour que tu ne sois plus une "Fatma", pour que nos paysans cessent d'être considérés comme des bêtes de somme et pour tout le reste.* »²⁰¹

Après un long combat, le cessez-le-feu est annoncé le 19 Mars 1962, mais les algériens n'ont pas eu le temps de savourer leur joie, que l'O.A.S. avait propagé la terreur à travers ses massacres et ses assassinats enregistrés chaque jour : « *J'avais appris à reconnaître sur les murs les trois lettres fatidiques : O.A.S. Elles étaient partout mais ne servaient pas à grand-chose. On savait bien, nous, que le compte à rebours avait déjà commencé. Ce n'était plus qu'une question de temps et nous étions patients. Ils avaient beau s'égosiller, taper sur leurs casseroles, épuiser les klaxons de leurs voitures sur les trois notes courtes, puis les deux longues : "Algérie française" n'existait déjà plus.* »²⁰²

Et le jour de l'indépendance est arrivé et « *enfants, hommes, femmes, vieillards chantaient, pleuraient, dansaient, criaient sous le soleil, que tous les drapeaux longtemps dissimulés claquaient au vent d'été et que les youyous se relayaient encore de maison en maison, tard dans la nuit...* »²⁰³

Un oued, pour la mémoire expose un autre regard sur la guerre de libération, celui de ceux qui entendaient parler des combats et des batailles mais qui se croyaient ailleurs dans les montagnes : « *Aïcha découvrit cette nuit-là un autre aspect des choses et des événements. La guerre était là. Dans son salon aux velours rayés. Elle*

²⁰⁰ Idem.

²⁰¹ Ibid., pp. 203-204.

²⁰² Ibid., p. 270.

²⁰³ Ibid., p. 272.

s'était introduite comme une personne mal élevée, sans frapper, sans avertir, sans s'annoncer et occupait sans pudeur tout l'espace, semant le trouble et le désordre, décomposant les visages atterrés. On la savait ailleurs, dans les montagnes, sur les chemins escarpés, parfois dans les rues des villes et villages, mais d'autres rues que l'on n'imaginait pas, que l'on n'empruntait pas. On la connaissait surtout par les mots et les regards, les sous-entendus et les déclarations. Et voilà que la guerre était là, dans le salon aux velours rayés.»²⁰⁴

Dounia retrace de son côté une période très importante de l'Histoire du pays située entre 1829 et 1833. Le roman met en scène, en effet, tous les événements qui ont précédé et suivi le débarquement des Français en juillet 1830. Après avoir mis en relief la vie des Algériens avant cette date, l'auteur montre tous les changements et les bouleversements qui sont survenus juste après :

« La fête de Sidi Salem n'eut pas lieu cette année là. Le soir du départ à la ferme, de violents coups furent frappés à la porte.

- Un malheur est arrivé, dit Mâ Lalia, je le sens...

(...) Si Tayeb ! Haleta Mustapha, je viens du palais. Si Tayeb ! Les français ont débarqué avant-hier à Sidi Ferruch.»²⁰⁵

Cette information avait bouleversé la vie de tout un peuple et le roman, à travers ses personnages, nous expose les causes de cette invasion, profitant justement de la faiblesse de la flotte algérienne à ce moment précis : *« Sais-tu que le sultan a perdu une grande partie de sa flotte il y a quelques mois ! Et notre Bey, qui reste là, plus préoccupé par le denouch des Beys que par les dangers qui guettent le pays ! »²⁰⁶*

Et le danger qui guettait le pays s'est manifesté et avait frappé au moment et à l'endroit où on les attendait le moins : *« Il y a déjà plusieurs mois que les Français bloquent Alger et depuis quelques semaines leur flotte menaçait la ville, mais le mauvais temps les avait empêchés d'aborder. Voilà trois jours, ils ont réussi à débarquer à un endroit où nul ne les attendait, à Sidi Ferruch et ils avancent, ils avancent et à l'heure où je te parle, je ne sais pas où ils sont parvenus. (...) Le Dey aurait frappé leur consul, qui le méritait bien du reste, un personnage malsain dont tous les négociants on entendu parler. Il avait manigancé je ne sais quelle*

²⁰⁴ Fatéma Bakhāï, *Un oued, pour la mémoire*, Dar El Gharb, 2002, p. 47.

²⁰⁵ Fatéma Bakhāï, *Dounia*, L'Harmattan, 1995, p. 139.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 86.

escroquerie avec deux juifs aussi véreux que lui et le Dey, qui lui avait fait confiance un temps, s'est rendu compte de ses malversations. (...) Ceci est le prétexte ; notre pays, ma fille, est vaste et riche et il excite toutes les convoitises. C'est là, la vraie raison.»²⁰⁷

Le roman met en relief aussi le travail d'organisation pour unir la révolution algérienne sous la bannière de celui qui mérite d'être le chef, et ils l'ont trouvé dans la personne de l'Emir Abdelkader : « *Dans son burnous écarlate, le sabre étincelant, il était partout à la fois, l'ennemi n'avait pas le temps de viser qu'il avait déjà disparu et, c'est dans les fossés qu'il encourageait les hommes à tenir bon, dans les pans de son burnous il portait les cartouches à qui en manquait, il galopait, le front haut, chargeant avec la cavalerie, sabrant à droite et à gauche l'ennemi dérouteré, retrouvant vers les fantassins, resserrant les rangs ! Les hommes, confiants et pleins d'admiration, n'avaient plus peur, n'hésitaient plus et malgré toutes ses batteries, tout le feu déchaînés, l'ennemi n'a pu franchir les remparts.*

- *C'est là déjà notre victoire. Les Français occupent Oran depuis près de deux ans, et jamais ils n'ont pu en franchir les murs. Voler quelques moutons traînant dans la campagne sont les seuls faits d'armes qu'ils ont pu se permettre !...»²⁰⁸*

A travers les lettres de Arnaud, l'auteur nous propose d'autres détails sur l'arsenal militaire mobilisé à l'occasion : « *Les hommes de la milice ne bougent pas, ils observent en silence ces Français qui comptent une à une, leurs quarante-deux batteries d'où nulle étincelle n'a jailli et ils regrettent de ne s'être pas trouvé à Sidi-Ferruch, à Staouëli ou à Fort l'Empereur. Le 29 juillet 1830 le "Dragon" quittait, seul, Mers-El-Kébir.»²⁰⁹* Mais aussi d'autres détails sur les batailles qui ont eu lieu dans cette région de l'Oranais : « *Demain, 11 juin 1833, deux mille fantassins, quatre cents cavaliers, six pièces de canon, des vivres pour plusieurs jours, quitteront Oran et se dirigeront au sud-ouest, vers la Sebkhah en passant par Misserghin.»²¹⁰*

Dans *La femme du caïd*, Fatéma Bakhāï restitue une période de l'Histoire du pays située entre 1900 et 1945. A travers la vie de Talia, la romancière évoque tous les

²⁰⁷ Ibid., p. 150.

²⁰⁸ Ibid., p. 246.

²⁰⁹ Ibid., p. 148.

²¹⁰ Ibid., p. 282.

événements historiques qui ont marqué cette période importante dans l'Histoire du pays. A cet effet, l'évocation de la première guerre mondiale est suivie de celle de la réaction des algériens envers une guerre dont ils ignorent les vrais enjeux :

« Mais comment l'assassinat d'un prince inconnu, dans une ville que l'on ne pouvait même pas situer, pouvait-il troubler les gens des douars ?

- *Le 28 juin 1914, François-Ferdinand, héritier du trône d'Autriche a été assassiné à Sarajevo, capitale de la Bosnie. L'Europe est en guerre, expliquait le caïd à ses fils.*
- *Mais pourquoi cela te rend-il si soucieux ? interrogea Mahi, réagissant comme les gens du douar.*
- *A cause de cela ! répondit le caïd en dépliant une affiche aux couleurs du drapeau français : "Ordre de mobilisation générale...Le premier jour de mobilisation est le 2 août 1914...Sont visés par le présent ordre tous les hommes...y compris les troupes coloniales..." Les troupes coloniales, c'est nous ! dit le caïd en repliant l'affiche avec colère. »²¹¹*

Même état de fait lors du déclenchement de la deuxième guerre mondiale : *« La guerre fut déclarée, la France envahie, et, une fois de plus, les hommes partirent défendre cette terre qui avait tout promis mais n'avait rien donné. Une fois de plus, la misère prit ses aises. Les villes rançonnèrent les campagnes et les campagnes exsangues envahirent les villes. »²¹²*

Le roman expose les dissensions qui existaient entre les responsables des différentes orientations politiques du pays à cette époque. Il évoque aussi toutes les souffrances du peuple algérien durant cette période de guerre, et s'achève en rappelant les événements du 8 mai 1945 et ses conséquences sur le cours de l'orientation de la révolution algérienne : *« Le 8 mai 1945, la France donna sa réponse en deux mots : la mort. C'était le jour de l'Armistice, celui de la victoire, de la paix retrouvée. (...) La nouvelle n'était parvenue que quelques jours plus tard à la ferme : des morts, des morts par milliers à Guelma et à Sétif ! C'était un mardi, un jour de marché. Tout le monde était là. Ils étaient partis de la nouvelle mosquée. Même drapeau, mêmes slogans. Au centre-ville, un commissaire tenta d'arracher le*

²¹¹ Fatéma Bakhaï, *La femme du caïd*, éd. Dar El Gharb, 2003, p. 107.

²¹² Ibid., p. 229.

drapeau – il n’était pas autorisé- l’homme résista, la police tira. Ce fut l’émeute. (...) La France a définitivement perdu toutes ses chances ici ! Même Ferhat Abbas réclame l’indépendance, maintenant je ne pense pas qu’il militera désormais pour une solution démocratique et pacifique!»²¹³

Izuran retrace de son côté le combat millénaire du peuple algérien pour protéger cette terre tant convoitée des conquêtes et des invasions successives. L’auteur évoque les origines de la communauté Berbère depuis la nuit des temps et son évolution économique, politique et sociale jusqu’aux invasions arabes :

« La berbérarité émerge au Maghreb il y a environ 11 000 à 10 000 ans. Les ancêtres les plus lointains des Berbères sont de pure souche africaine mais ils sont déjà mixtes. Les uns, les Mechtoïdes, sont strictement autochtones du Maghreb, les autres, les Proto-méditerranéens Capsiens (...). Ces deux groupes vont s’interpénétrer anthropologiquement et culturellement à tel point que l’on peut affirmer que la berbérarité en tant qu’identité et culture s’est forgée sur la terre d’Afrique du Nord et nulle part ailleurs.»²¹⁴

Le roman évoque aussi les efforts de Carthage pour combattre le danger romain, mais aussi son alliance avec Syphax afin d’assurer à ses côtés l’apport de ces Numides connus pour leur force et leur courage. Mais les dissensions qui existaient entre Syphax et Massinissa vont faire que les choses vont se passer autrement : *« Scipion contre Carthage, Syphax contre Massinissa, qui devait tirer profit de la haine que se vouaient les deux autres ? »²¹⁵*

Le roman évoque aussi les différents rois qui se sont succédés au trône depuis la chute de Syphax, vaincu par Massinissa, citons par exemple Juba : *« ... Juba ne vivait que par Rome ! C’était un bon roi, il fallait le reconnaître, un bâtisseur guidé plus par la recherche du Beau que par celle du bien-être de son peuple mais le peuple en profitait d’une certaine façon. (...) Aghdim ne pouvait se départir d’une certaine rancune à l’endroit de son roi et de son épouse, Cléopâtre Séléné, la fille de la grande Cléopâtre. Elle ne faisait aucun effort pour, au moins, connaître le peuple sur lequel elle régnait. Elle avait prénommé son fils Ptolémée ! Aghdim en était encore choqué. Ne suffisait-il pas que les Numides se voient imposer une élite*

²¹³ Ibid., p. 240.

²¹⁴ Fatéma Bakhaï, *Izuran*, éd. Dar El Gharb, 2006, p. 05.

²¹⁵ Ibid., p. 137.

romaine ! Un prénom venu d’Egypte ! Si l’un de mes enfants me donne encore un petit-fils, se promet-il, je le prénommerai Jugurtha!»²¹⁶

A cet effet, l’Histoire de l’Algérie est le grand intertexte d’où Fatéma Bakhāï puise pour nourrir sa trame romanesque. Avec chaque roman, l’auteur nous assure un voyage certain dans le temps en nous renvoyant, à chaque fois, à une période historique donnée de l’Histoire du pays.

2-L’inscription de l’histoire fictive :

A travers les cinq romans de Fatéma Bakhāï, nous avons remarqué l’insertion de plusieurs récits enchâssés, récits fictifs qui doublent l’histoire du roman et provoquent des arrêts incessants dans le récit premier. Cette structure d’enchâssement renvoie à la structure des *Mille et une nuits* où nous enregistrons l’insertion de plusieurs contes racontés par Schéhérazade au sultan dans un premier récit narré par un narrateur anonyme, ce dernier raconte comment la jeune femme, pour préserver sa vie, va, durant mille et une nuits, conter des histoires au sultan.

Cette structure est décelée aussi dans les romans de l’auteur. En effet, dans *La Scalera* un récit, à la première personne où Mimouna, sur son lit d’hôpital, prend la parole pour raconter son histoire à Nadia, est inséré dans un récit premier.

Dans *un oued, pour la mémoire* plusieurs histoires fictives sont insérées. Nous citons dans cette perspective l’histoire du docteur d’Indochine qui va raconter son histoire à Aïcha juste avant son départ : « ...Elle comprit tout à coup que le vieux docteur, debout près de la porte-fenêtre, avait envie de parler, d’expliquer ce que les cartons empilés représentaient pour lui et elle se fit attentive comme elle savait le faire. (...) Je me reposerai à l’ombre des sapins, peut-être retrouverai-je la recette des fromages ! Je n’ai plus la force de chercher d’autres soleils ! »²¹⁷

Nous enregistrons aussi l’insertion de l’histoire de Moussa le mari de Aïcha, histoire qu’elle va modifier le jour où elle l’a racontée à sa petite fille Mounia, son but était de perpétuer l’histoire de cet héros qui ne voulait point en être un : « Un instant, Aïcha fut tentée de tempérer la fougue de l’adolescente, de lui dire la réalité des choses telle qu’elle l’avait vécue mais elle s’abstint et trouva les mots pour évoquer un Moussa de légende, un homme valeureux qui avait su prendre de grandes

²¹⁶ Ibid., pp. 178-179.

²¹⁷ Fatéma Bakhāï, *Un oued, pour la mémoire*, Dar El Gharb, 2002, pp. 54-57.

décisions. Elle inventa de belles phrases qu'il aurait pu prononcer au moment du départ, le décrivit plus grand, plus beau, plus intelligent, sensible et maître de ses émotions, juste et honnête et par dessus tout, animé de cette flamme brillante qui avait fait d'un artisan-bijoutier un héros dont les livres d'histoire parleraient. (...) Il faut embellir pour lutter contre l'oubli...»²¹⁸

Dounia est un roman qui annonce dès son incipit un récit enchâssé, il s'agit de l'histoire de cette vierge racontée par un vieux berger au narrateur du roman :

« Saïd et Arnaud, qui ont rejoint l'émir, en ont fait de même et puis les autres, tous les autres, jusqu'au berger innocent qui nous a conté l'histoire aujourd'hui.²¹⁹ »

Dans cette histoire de la vierge s'insèrent d'autres histoires fictives, par exemple celle de Ammi Menouer qui restitue son enfance : « Ammi Menouer ne suivait plus le babillage de Dounia. Il fouillait dans sa mémoire, loin, très loin. Il faisait chaud et il avait faim...Soudain, l'image s'imposa à lui : oui, il avait faim, il était dans la grande cuisine, assis sur un tabouret ; Manuela, la vieille bonne du curé, sortait le pain du four et lui, petit jeune homme affamé, ne cessait de la complimenter pour obtenir une grosse tranche de ce pain croustillant...Manuel avait été convaincu, et, c'est avec beaucoup d'émotion qu'il prononça, un vendredi, après la grande prière, la chahada. L'imam avait ajouté, en l'embrassant : "tu t'appelais Manuel, désormais, tu seras Menouer". »²²⁰

Les personnages des conteurs sont très convoqués dans les romans de Fatéma Bakhai, à l'image du meddah dans la fête de Sidi Salem : « Le meddah après le café reforme son cercle. Il reprend l'histoire interrompue. En vers ou en prose, il raconte l'épopée des anciens où l'auditeur attentif retrouve étrangement les événements du temps présent. Sans changer ni de rythme ni de ton, il invite l'assistance à être généreuse avant de livrer le dénouement. »²²¹

De même pour les histoires que racontait Mâ Lalia à Youcef, et qui font rappeler à Dounia toutes les histoires que Mâ Lalia lui racontait durant les longues journées de l'hiver : « Lorsque les marchand de fruits, les corbeilles de grenades côtoient les corbeilles d'oranges, racontait Mâ Lalia à Youcef, les gens choisissaient bien sûr,

²¹⁸ Ibid., p. 92.

²¹⁹ Fatéma Bakhai, *Dounia*, L'Harmattan, 1995, p. 299.

²²⁰ Ibid., pp. 50-53.

²²¹ Ibid., p. 66.

les grenades, rouges et brillantes, dont les grains doux et juteux ravissent leurs palais, et dédaignent les oranges encore pâles dont le jus acide les fait frissonner. Les oranges sont alors jalouses (...) Dounia écoutait en souriant Mâ Lalia raconter l'hiver. Elle connaissait déjà toutes les légendes que sa nourrice ne manquerait pas de conter pour meubler les jours sans soleils. »²²²

Toujours concernant cette figure du conteur très repérée dans les romans de l'auteur, nous citons l'exemple de la mère de Talia dans *La femme du caïd* : « *Talia savait que cette eau si précieuse venait de l'oued détourné, celui qui alimentait avant le hameau de sa famille. Sa mère le lui avait raconté. C'était si bon quand maman racontait ! L'hiver, elle se glissait entre ses filles, Aïda d'un côté, Talia de l'autre... (...) En été c'est sous le vieux figuier que maman déployait ses talents de conteuse, les histoires étaient plus gaie, plus légères, sans prétention d'être retenues. Elle en changeait le sens, ajoutait des détails, créait des rebondissements à la demande... »²²³*

Une figure de conteur est décelée aussi dans *Izuran* et qui va raconter l'histoire de la belle carthaginoise Sophonisbe : « *La veillée se préparait, musiciens, chanteurs, magiciens, poètes déployaient leurs talents mais tous abandonnaient leurs arts lorsque le conteur s'installait "Venez, disait-il, approchez-vous tous, prenez vos aïses et ouvrez vos oreilles ! Je vais d'abord vous donner des nouvelles de notre aguëllid Massinissa, l'aguëllid des aguëllids, l'aguëllid amokrane. (...) Mais ce soir, je vais vous raconter l'histoire de Sophonisbe la Belle, l'histoire vraie, l'authentique ! Je la tiens de son esclave qui est restée inconsolable... »²²⁴*

D'autres histoires fictives sont insérées dans ce roman où l'on reprend la narration de récits suspendus auparavant. Citons dans cette perspective l'histoire d'Akala racontée par Ayye aux membres de sa tribu et qui s'insère pour expliquer le message envoyé par les ancêtres à Ayye dans le rêve : « *Vous souvenez-vous d'Akala ? Interrogea Ayye. Vous, les anciens, je n'en doute pas. Mais peut-être faut-il que je raconte son histoire aux plus jeunes. Akala était mon frère. Nous n'avions pas la*

²²² Ibid., pp. 125-126.

²²³ Ibid., pp. 14-15.

²²⁴ Fatéma Bakhai, *Izuran*, éd. Dar El Gharb, 2006, pp. 161-172.

même mère. Akala était né dans le jeune âge de notre père alors que je suis arrivé dans ses vieux jours. C'était il y a longtemps... »²²⁵

De même pour l'insertion de l'histoire de Thilleli : « *Amay disait que les mots étaient insuffisants à évoquer sa grand mère et c'est toujours les yeux un peu embués qu'il se souvenait d'elle.*

- *Tu comprends, expliquait-il à Aghdim, cette petite femme ronde, aux yeux noirs et aux cheveux toujours en désordre, a su, en quelques années, devenir le véritable chef de notre tribu !... »²²⁶*

Une autre histoire fictive est insérée, il s'agit de celle de Tirman racontée par Tamemat aux membres de sa famille : « *Ce soir, j'ai décidé de vous raconter l'histoire de Tirman le Rouge, Tirman le Borgne. C'était il y a longtemps, très longtemps. Tirman était le grand-père du grand-père et peut-être même y a-t-il eu parmi eux d'autres grands-pères que j'ai oublié !dit-elle avec un sourire malicieux. Tirman n'était pas comme les autres hommes... »²²⁷*

Izuran, par sa thématique et sa structure renvoie à un autre intertexte littéraire, il s'agit de *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez qui retrace l'histoire de la famille Buendia qui, tout au long de six générations, ont fondé le village de Macondo. En effet, les deux romans relatent l'exode d'un groupe de famille pour d'autres lieux et la fondation de villages sur de nouvelles terres, et évoquent à l'occasion leur évolution économique, politique et sociale.

Nous décelons un lien entre les écrits de Fatéma Bakhāï et ceux de Nabile Farès, plus précisément entre *Un oued, pour la mémoire* et les deux romans de Farès à savoir *Mémoire de l'absent* et *Miroir de Cordoue*. Dans *Mémoire de l'absent*, le narrateur, Abdenouar, en compagnie de sa mère, quitte l'Algérie pour s'installer en France. Le narrateur raconte certes les quelques heures qui ont précédé son départ mais remonte à ses origines en évoquant la victoire des Arabes sur les Berbères guidés par la Kahéna. C'est grâce à elle que la mémoire berbère se dit tout au long de l'œuvre. Dépouillé de toutes notions identitaires, Abdenouar fuit un présent pour conter un passé, pour relater une origine, afin que nul n'oublie. Le père d'Abdenouar, lui aussi protecteur de souvenance, effectue une recherche généalogique, il veut

²²⁵ Ibid., pp. 80-85.

²²⁶ Ibid., pp. 181-182.

²²⁷ Ibid., pp. 199-200.

retrouver une mémoire, la protéger contre l'oubli. Dans cette œuvre, l'Histoire ne se lit pas à travers des événements (c'est le cas uniquement pour la grève de 1956) mais à travers la vie privée des personnages. Dans la 2^{ème} partie de l'œuvre, nous assistons à la disparition du narrateur ; laissant place à un Récitant, narrant son récit sur l'origine. C'est en se dessinant, devant un fleuve que Abdenouar va extérioriser son trouble, il doit aller au-delà du fleuve afin de se retrouver, il doit passer d'une rive à l'autre.

Dans l'un des dessins d'Abdenouar, le fleuve est représenté tel un livre ouvert, l'Histoire y est écrite ? L'origine ? La mémoire ? Abdenouar finira par aller au-delà de ce fleuve, au-delà de cette barrière dont les eaux symbolisent le mouvement. Le fleuve n'est donc qu'un passage d'un état à un autre, un corridor contre l'errance, contre l'oubli, pour la mémoire. Le fleuve et ses eaux troubles ne sont autres que le dépassement d'un trouble. Dans les deux romans des deux auteurs nous remarquons que le fleuve ou l'oued sont les garants de l'Histoire et de la mémoire. Le personnage de Abdenouar va, à travers des dessins où la rivière est symbolique, vouloir traverser cette rivière pour se retrouver, retrouver son identité « ou retrouver sa mémoire », c'est donc « un oued pour la mémoire ».

Dans *Miroir de Cordoue*, Nourredine, l'ami d'enfance du narrateur, demanda à ce dernier d'écrire le scénario d'un film que l'Algérie projetait de réaliser en Espagne, un film sur « notre » histoire et l'Andalousie. Le narrateur, quelques années après, revisita Cordoue et se remémora ses fameux scénarios ainsi que toute une enfance douloureuse dans un petit village algérien.

Cordoue, 1993, la redécouverte de la ville espagnole :

*« Contrairement à ce que l'on croit, dit une chanson andalouse, Cordoue ressemble à un lac, qui, tel un miroir éclaté, aveugle le voyageur. Et c'est ainsi qu'il voit, à son tour, Cordoue, ou, plutôt, qu'il se perd, en elle, en de multiples phrases, qui le nomment, à chaque fois, différemment : en une fragmentation, se dit-il »*²²⁸

Cordoue est ainsi assimilée à un lac.

Tout au long de l'œuvre, nous assistons à un perpétuel voyage entre le passé et le présent, entre Cordoue, Paris et le village natal.

En vantant la beauté de Cordoue, l'auteur évoque un fleuve :

²²⁸ Nabile Farès, *Le Miroir de Cordoue*, L'Harmattan, 1994, p.11.

« *Fol apprentissage de la beauté de Cordoue : le fleuve, long, magnifique, dont le déroulement bourbeux désigne les rivages de misères, et, de délaissements.* »²²⁹

A cet effet, remarquons que les deux romans reviennent aux origines andalouses du pays ; l'ancêtre de Aïcha, le fondateur de la ville d'Oran, n'est-il pas un andalou : « *Notre ancêtre naquit donc, il y a plus de mille ans de l'autre côté de la mer, dans une ville qui à l'époque était considérée comme la plus grande, la plus riche, la plus brillante de toutes les villes du continent : Cordoue.* »²³⁰

Nous tenons aussi à signaler que Fatéma Bakhaï évoque explicitement d'autres intertextes littéraires à travers ses différents romans. Dans *Dounia*, l'auteur évoque le roman de Miguel de Cervantès à savoir *Don Quichotte* qui sera lu par Ammi Menouer à Dounia :

« *-De quoi parle ton livre Ammi Menouer ?*

-D'une belle histoire que je vais te conter. Elle a été écrite par un grand écrivain espagnol. Il y a bien longtemps ! Au temps où les Espagnols occupaient Oran. On dit même que cet écrivain, Miguel de Cervantès, a visité notre ville.

Il s'éclaircit la voix et commença sa lecture. Dounia écoutait attentivement sans rien comprendre, uniquement pour le plaisir d'entendre une langue étrangère et elle sentait bien que le plaisir de Ammi Menouer était encore grand que le sien. (...) El Padre m'obligeait tous les soirs à lui lire une ou deux pages de Don Quichotte De La Mancha, dit-il à voix basse.

*-Ammi Menouer, El Padre avait raison ! C'est très beau, mais il faudrait peut-être que tu m'apprennes l'espagnol !... »*²³¹

Un autre texte littéraire est cité aussi par Dounia, il s'agit d'une fable écrite par Ibn El Mokafaa : « *Connaissez-vous la fable du lion et des moustiques ? C'est une vieille histoire qu'un auteur musulman, un persan, je crois, il y a bien longtemps, se plaisait à raconter : un lion, fort et fier, se promenait, sûr de sa puissance et de son invincibilité. Il se moquait, en passant d'un groupe de moustiques si frêles et si menus, qu'un seul battement de queue suffisait à effrayer.*

²²⁹ Ibid., p.96.

²³⁰ Fatéma Bakhaï, *Un oued, pour la mémoire*, Dar El Gharb, 2002, p. 17.

²³¹ Fatéma Bakhaï, *Dounia*, L'Harmattan, 1995, pp. 82-83.

Alors, les moustiques, vexés, se concertèrent pour laver l'affront et ils firent tant et bien, que le lion, devenu presque fou, s'enfuit en hurlant, rejoindre sa tanière.»²³²

De même dans *La femme du caïd* où Fatéma Bakhāï cite plusieurs écrivains et textes littéraires à l'image de Victor Hugo et Lamartine à la page 68 : « *Lorsque dans les verres, le thé eut cédé la place à d'autres boissons plus inspiratrices, le père du caïd traduit Victor Hugo et Lamartine. Jusqu'à l'aube, ce fut une soirée magique. La réalité des lendemains ne l'était pas du tout.* »²³³ Ou encore, quand elle a cité le texte d'Alain Fournier : « *Elle lui avait rapporté de France, sur les conseils de Germain, un livre : "Le grand Meaulnes", d'Alain Fournier. Il le passionna. Bachir prit goût à la lecture. Il dévorait tous les livres que Talia pouvait lui procurer.* »²³⁴

L'insertion de l'histoire fictive dans les romans de Fatéma Bakhāï inscrit la production romanesque de l'auteur au sein de la production littéraire universelle en la mettant en relation avec d'autres textes littéraires qui l'enrichissent à l'occasion et insufflent aux textes d'autres saveurs, à l'image des contes *des mille et une nuits* grâce à cette structure d'enchâssement qui les caractérise mais aussi et dans *Izuran* où on a décelé son rapport avec le roman de Gabriel Garcia Marquez *Cent ans de solitude*.

2-L'inscription de l'histoire mythique :

L'insertion de l'histoire mythique dans les romans de l'auteur se fait à travers la restitution et l'évocation de deux mythes qui s'insèrent dans deux de ses romans à savoir *Un oued, pour la mémoire* et *Izuran*.

Nous tenons à préciser que selon Claude Millet « *La légende sera le nom donné au double mouvement d'historicisation des mythes et de mythification de l'Histoire.* »²³⁵

On mythifie l'Histoire par le « mensonge » et la déformation afin de lutter contre l'oubli, et on peut historiciser le mythe en lui instituant ce caractère de vérité absolue propre à l'Histoire. Dans cette perspective, Claude Millet ajoute : « *la légende est un*

²³² Ibid., p. 292.

²³³ Fatéma Bakhāï, *La femme du caïd*, éd. Dar El Gharb, 2003, p. 68.

²³⁴ Ibid., p. 198.

²³⁵ Claude Millet, *Le légendaire au XIXème siècle, Poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, coll. Perspectives littéraires, 1997, p. 118.

miroir déformant, qui ne renvoie qu'un reflet trouble de l'Histoire. Elle est, dit Chateaubriand, le "mirage de l'Histoire".

"Mirage", la légende est une image vague et confuse de l'Histoire, un "souvenir" rongé par l'oubli et dressé contre lui. En elle se dit la force de la mémoire orale, et sa fragilité, parce que la tradition orale est un jeu de variations autour du récit collectif, qui fait de la légende une mémoire fluctuante et par nature infidèle. Sa force, parce que la tradition orale est une chaîne ininterrompue, qui prend le relais de l'Histoire lorsque le souvenir historique fait défaut. L'Histoire peut s'éclipser ; la légende est toujours là pour combler ses lacunes, être la garante du continuum historique, par-delà les catastrophes, les ruptures... »²³⁶

Ainsi, et dans cette perspective, nous citons dans *Un oued, pour la mémoire* l'insertion de l'histoire de Djaffar l'andalou, fondateur de la ville d'Oran, transmise d'une génération à une autre, une histoire mythifiée à travers tous les changements qui sont apportée à l'Histoire de la part de tous ceux qui l'ont racontée, mais l'important c'est de la garder dans les mémoires et la préserver contre l'oubli : « *Mille ans, un peu plus ou un peu moins, mille ans que notre ancêtre a posé pour la première fois le pied sur ces rivages, mille ans que de génération en génération nous racontons son histoire, et même si notre aïeul aujourd'hui ne s'y reconnaîtrait plus, et bien cela ne fait rien, l'important est de garder dans nos mémoires son souvenir, et si ses aventures ont été transformées, embellies, enrichies par tous les grands-pères, toutes les grands-mères qui les ont racontées à leurs petits-enfants, c'est parce que tous l'ont aimé, chacun à sa manière. (...) et si l'histoire de ces Andalous ne s'est pas passée exactement comme je te la conte et qu'on me l'a contée, quelle importance ! C'est ainsi que les gens s'en souviennent.* »²³⁷

Dans *Izuran*, le retour aux récits d'origine attribue au texte une dimension mythique. C'est un récit racontant la fresque des berbères, fresque transmise oralement d'une génération à une autre, et le vide laissé par la perpétuation de cette tradition orale en dressant un barrage contre l'oubli.

A cet effet, et à travers ces deux textes nous remarquons que l'inscription de l'histoire mythique se fait à travers le puisage dans un intertexte « incertain », il

²³⁶ Ibid., p. 119.

²³⁷ Fatéma Bakhai, *Un oued, pour la mémoire*, Dar El Gharb, 2002, pp. 17-19.

s'agit de la tradition orale du peuple algérien, qui comble les lacunes et les oublis de l'Histoire et assure la perpétuité aux récits des ancêtres.

Ainsi, nous concluons que les textes de Fatéma Bakhaï sont mis en relation avec d'autres intertextes et participent à l'engendrement du patrimoine universel. Dans les textes de notre auteur cette participation du patrimoine universel se manifeste à travers l'inscription et l'insertion de trois niveaux d'histoire : l'Histoire réelle, l'histoire fictive et l'histoire mythique.

CONCLUSION

L'étude de l'intratextualité dans les œuvres de Fatéma Bakhāï nous a conduits dans un premier lieu à baliser le chemin théorique portant sur les deux notions d'intertextualité et d'intratextualité. Ce cadrage théorique a porté sur la naissance des deux notions et a apporté des précisions terminologiques appuyées par les travaux des théoriciens, à savoir Bakhtine, Kristeva, Genette et Dällenbach pour ne citer que ceux-ci. Ensuite, un coup d'œil sur les travaux qui se sont intéressés à l'insertion de ces deux notions au sein de la littérature algérienne de langue française s'est imposé afin de pouvoir inscrire et situer notre travail parmi tous ces travaux, et mettre en relief à l'occasion son appoint.

Le travail d'analyse a permis de dégager trois types de relations intertextuelles qui parsèment les cinq textes de Fatéma Bakhāï. Ainsi, nous avons décelé dans un premier temps l'insertion de l'intertextualité restreinte qui résume les relations intertextuelles entre les textes de Fatéma Bakhāï et que nous avons répertorié sur deux plans : sur le plan du signifiant et celui du signifié.

A cet effet, notre deuxième chapitre, intitulé le signifiant intratextuel, traite les différents éléments supports et périphériques au texte, qui participent à l'engendrement du sens dans les textes et manifestent à l'occasion des caractères répétitifs ou des traits communs qui génèrent des effets de reconnaissance. A ce niveau, nous avons détecté des éléments constants sur le plan paratextuel et plus précisément au niveau des titres et des notes. Sur un autre niveau, celui des structures du récit, nous avons relevé des éléments constants où les cinq romans présentent certains traits communs. A cet effet, nous enregistrons l'insertion d'un certain nombre d'anachronies temporelles à l'image des analepses et des prolepses à travers tous les textes de l'auteur, cette insertion s'ajoute à certains cas d'ellipses et de sommaires décelés dans ses textes. La figure du narrateur a été étudiée dans cette partie parce qu'elle présente aussi des traits communs dans le sens où on décèle que l'instance narrative est prise en charge non seulement par un seul narrateur mais par plusieurs à l'image des personnages. Cette caractéristique est commune aussi aux cinq textes de l'auteur. Sur un dernier plan typographique nous avons décelé la présence de quelques caractéristiques communes qui participent à la génération d'un effet de reconnaissance de l'écriture propre à Fatéma Bakhāï.

Le troisième chapitre qui participe toujours au repérage de la manifestation de l'intertextualité restreinte, c'est-à-dire des rapports intertextuels entre les différents

textes de notre auteur, est intitulé le signifié intratextuel. Nous avons regroupé dans ce chapitre les éléments répétitifs qui relèvent des structures de l'histoire, c'est-à-dire de son contenu. A cet effet, plusieurs niveaux de manifestations de ce signifié intratextuel sont décelés. D'abord au niveau de la thématique où nous regroupons les différents thèmes qui hantent notre auteur et qui sont traités dans presque tous ses romans. Nous avons relevé, sur un autre niveau l'insertion de certains éléments constants, il s'agit de deux mythes d'origine repérés dans deux de ses romans à savoir *Un oued, pour la mémoire* et *Izuran*. Les figures des personnages mis en scène dans les cinq romans présentent aussi des caractéristiques communes et où nous avons pu les catégoriser, selon le classement proposé par Philippe Hamon, en personnages référentiels, embrayeurs et personnages anaphores. Ce classement a montré que Fatéma Bakhaï présente toujours un même type de personnages. Nous avons repéré aussi, à ce niveau du signifié, le fait que Fatéma Bakhaï utilise toujours un même procédé afin d'évoquer la mort de ses personnages, il s'agit de l'euphémisation de la mort, une figure de style qui porte sur le sens et qui provoque un effet d'atténuation du choc provoqué par la mort. Le dernier point que nous avons traité dans ce chapitre porte sur le signifié historique, c'est au niveau de ce dernier nous avons décelé le fait que Fatéma Bakhaï évoque toujours un signifié historique commun à tous ses romans, il s'agit de l'Histoire de l'Algérie, du moment où elle retrace les périodes les plus mouvementées à l'image des deux guerres mondiales, des événements du 8 mai 1945 et de la guerre d'Algérie etc.

Le deuxième type d'intratextualité détecté dans les romans de Fatma Bakhaï est l'autotextualité où l'intertextualité autarcique, qui résume les rapports intertextuels qu'un texte peut avoir avec lui-même. Ce genre d'intratextualité se manifeste à travers la figure de la mise en abyme. Selon le type de récit qui s'enchâsse dans les textes de l'auteur, nous avons relevé trois types de mises en abyme insérés : des mises en abyme prospectives, rétrospectives et rétro-prospectives. La relation entre le récit enchâssé avec celui dans lequel il s'insère est celle d'un récit dit « réflexif » avec un autre dit « réfléchi », c'est-à-dire que le récit inséré a une fonction d'interprétation et d'explication du récit dans lequel il s'insère.

Le dernier type d'intratextualité décelé dans les textes de l'auteur est cette intertextualité générale à caractère répétitif. Il s'agit des relations qu'entretiennent les textes de Fatéma Bakhaï avec d'autres intertextes, relations intratextuelles parce que

décelées dans tous ses textes. A ce niveau, nous avons dégagé trois niveaux d'insertion de trois intertextes différents : l'insertion de l'Histoire réelle, celle de l'histoire fictive et un dernier celui de l'insertion de l'histoire mythique.

Ainsi, nous constatons la relation qu'entretiennent l'histoire et l'intratextualité dans les œuvres de l'auteur. L'intratextualité a provoqué un effet de ressemblance, d'unité et de continuité, elle a contribué à l'insertion de trois niveaux d'histoire qui ont insufflé dans les textes d'autres effets de sens et ont participé à l'engendrement du caractère répétitif décelé dans ses textes, et l'effet d'identité que cela implique.

L'intratextualité qui se manifeste à travers des répétitions repérées dans les textes de la romancière est un phénomène qui participe à cette écriture dite « moderne » en vogue durant le vingtième siècle. A cet effet, pouvons nous considérer, à travers l'écriture de Fatéma Bakhaï, que l'intratextualité et à partir de tous ses types de manifestations, relève d'une écriture moderne? Et peut-on parler d'un retour à la recherche d'une subversion formelle de la part des écrivains des années quatre-vingt dix, qui sont, le plus souvent, préoccupés par un souci de témoignage et de description fidèle de l'actualité du pays.

BIBLIOGRAPHIE

1- Les œuvres de Fatéma Bakhaï:

- BAKHAÏ Fatéma, *La Scalera*, Dar El Gharb, Oran, 2002.
- BAKHAÏ Fatéma, *Un oued pour la mémoire*, Dar El Gharb, Oran, 2002.
- BAKHAÏ Fatéma, *Dounia*, L'Harmattan, Paris, 1995.
- BAKHAÏ Fatéma, *La femme du caïd*, Dar El Gharb, Oran, 2003.
- BAKHAÏ Fatéma, *Izuran*, Dar El Gharb, Oran, 2006.

2- Les ouvrages théoriques :

- ACHOUR Christiane, REZZOUG Simone, *Convergences critiques, introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1990, 326p.
- BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1970.
- BARDECHE Marie-Laure, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Delachaux et Niestlé S.A., Lausanne, 1999.
- BARDECHE Marie-Laure, *Le principe de répétition : Littérature et modernité*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Seuil, coll. Tel Quel, 1973.
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 414p.
- DÄLLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 247p.
- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. Points, 1969.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, coll. Points, 1972.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 558p.
- GENETTE Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Seuil, coll. Poétique, 1983.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, Armand Colin, coll. Campus Lettres, 2001.

- KRISTEVA Julia, *Sémèiôtiké, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- MILLET Claude, *Le légendaire au XIXème siècle, Poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, coll. Perspectives littéraires, 1997.
- PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- RICARDOU Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.
- SAMOYAULT Tiphaine, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005, 127p.
- TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, Le Principe dialogique*, Poétique/Seuil, 1981.

3- Les thèses :

- ARNAUD Jacqueline, *La Littérature maghrébine de langue française*, t. II, Le cas de Kateb Yacine, Paris, Publisud, 1986, 1172p.
- BONN Charles, Doctorat d'état, *Le Roman algérien contemporain de langue français : Espace de l'énonciation et productivité des récits*, Bordeaux 3, Simon Jeune, 1989.
- Maria Grazia La Malfa, *Topographie idéale pour une agression caractérisée et Mines de rien : l'indicible errance*, Catania (Sicile), Pr. Maria Teresa Puleio, Octobre 2001.
- SILINE Vladimir, Doctorat nouveau régime, *Dialogisme dans le roman algérien de langue française*, Paris 13, Charles Bonn, 1999.

4- Les articles :

- BARTHES Roland, « Théorie du texte », in *Encyclopaedia Universalis*, XV, 1973.
- DÄLLENBACH Lucien, « Intertexte et autotexte », *Poétique* n° :27, Paris, 1976, pp.282-296.
- HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Seuil, coll. Points, 1977.

5- Les sites :

- <http://www.limag.com>.
- <http://www.fabula.org>.

ANNEXES

1-Mots clés :

Intertextualité, intratextualité, dialogisme, texte, intertextualité générale, intertextualité restreinte, intertextualité autarcique, mise en abyme, histoire réelle, histoire fictive et histoire mythique, mythe d'origine.

2-Résumé :

L'étude de l'intratextualité dans les œuvres de Fatéma Bakhaï, se propose d'analyser les différentes manifestations de l'intratextualité dans les œuvres d'une romancière qui s'est distinguée durant les années quatre-vingt-dix, et permet à l'occasion l'analyse de l'effet apporté par cette intratextualité dans les textes où elle s'insère. Alors il s'agit de s'intéresser au repérage des différents rapports qui relient ses textes, qui produisent à l'occasion une impression d'unité et de continuité et provoquent des effets de reconnaissance d'un certain nombre de constantes dans l'écriture de l'écrivaine. En effet, l'élément constant qui semble unir tous les textes de l'auteur semble être ce recours à l'histoire, avec ses trois niveaux d'insertion dans les cinq textes de l'auteur, à savoir, l'histoire réelle, fictive et mythique. Ce travail se propose de vérifier si l'intratextualité est le moyen par lequel l'histoire, et au niveau des trois plans cités ci-dessus, s'inscrit dans les œuvres de Fatéma Bakhaï, et si les éléments intratextuels décelés ne représentent-ils pas les modalités de cette inscription de l'histoire.

A cet effet, le travail s'est articulé sur cinq chapitres. Tout d'abord, l'étude de l'intratextualité avait conduit à baliser le chemin théorique portant sur les deux notions d'intertextualité et d'intratextualité, et à établir un état de la question qui avait porté sur les différents traitements consacrés à l'insertion des deux notions dans la littérature algérienne. Ce qui représente le premier chapitre intitulé : l'intertextualité et l'intratextualité : de l'hétérogénéité à l'homogénéité. Le travail d'analyse a permis de dégager les types des relations intratextuelles qui parsèment les cinq textes de l'auteur. Un premier type est repéré puisque il s'agit de l'intertextualité restreinte répertorié sur deux plans : sur le plan du signifiant et celui du signifié. Donc, le deuxième chapitre intitulé le signifiant intratextuel traite les traits communs enregistrés au niveau des éléments supports et périphériques au texte. Quant au troisième chapitre, intitulé le signifié intratextuel, il s'intéresse aux éléments répétitifs qui relèvent des structures de l'histoire, c'est-à-dire du contenu. Le quatrième chapitre est consacré au deuxième type d'intratextualité détecté dans

les romans de Fatéma Bakhaï qui est l'intertextualité autarcique qui résume les rapports intertextuels entre un texte avec lui-même. Ce type de rapports se manifeste à travers la figure de la mise en abyme, qui s'insère à son tour selon trois catégories : les mises en abyme prospectives, rétrospective et rétro-prospective. Quant au cinquième chapitre, il est consacré au traitement du dernier type d'intratextualité décelé dans les textes de l'auteur qui se résume dans cette intertextualité générale à caractère répétitif, puisque il s'agit des relations qu'entretiennent les cinq textes de l'auteur avec d'autres intertextes. Relations intratextuelles parce que décelées dans tous ses textes. Ainsi, trois niveaux d'insertion de trois intertextes différents sont décelés : l'insertion de l'histoire réelle, de l'histoire fictive et celle de l'histoire mythique. La conclusion résume le constat que l'intratextualité avait provoqué des effets de ressemblance, d'unité et de continuité, et avait contribué à l'insertion de trois niveaux d'histoire qui ont insufflé dans les textes d'autres effets de sens et ont participé à l'engendrement du caractère répétitif décelé dans les textes de Fatéma Bakhaï.

3-Summary:

The study of the intratextuality in works of Fatéma Bakhaï, proposes to analyze the various manifestations of the intratextuality in works of a novelist who was distinguished during the Nineties, and allows the occasion the analysis of the effect brought by this intratextuality in the texts where it fits. Then they are to be interested in the location the various reports/ratios which connect its texts, which produce on the occasion an impression of unit and continuity and cause effects of recognition of a certain number of constants in the writing of the author. Indeed, the constant element which seems to link all the texts of the author seems to be this recourse to the history, with its three levels of insertion in the five texts of the author, namely, the real, fictitious and mythical history. This work proposes to check if the intratextuality is the means by which history, and on the level of the three plans quoted above, fits in works of Fatéma Bakhaï, and if the detected elements intratextuels do not represent the methods of this inscription of the history. For this purpose, work was articulated on five chapters. First of all, the study of the intratextuality had resulted marking out the bearing theoretical way on the two concepts of intertextuality and intratextuality, and in establishing a progress achieved which had related to the various treatments devoted to the insertion of the two

concepts in the Algerian literature. What represents the first chapter entitled: intertextuality and intratextuality: heterogeneity with the homogeneity. The work of analysis made it possible to release the types of the intratextuelles relations which strew the five texts with the author. A first type is located since it is about the restricted intertextuality indexed on two plans: on the plan of meaning and that of meant. Therefore, the second chapter entitled meaning it intratextuel treats the features common recorded to the level of the elements supports and peripherals with the text. As for the third chapter, meant heading the intratextuel, it is interested in the repetitive elements which concern the structures of the history, i.e. contents. The fourth chapter is devoted to the second type of intratextuality detected in the novels of Fatéma Bakhāï which is the autarkical intertextuality which summarizes the intertextuels relationship between texts with itself. This type of reports/ratios appears through the figure of the setting in abysm, which fits in its turn according to three categories: prospective settings in abysm, retrospective and retro-futurology. As for the fifth chapter, it is devoted to the treatment of the last type of intratextuality detected in the texts of the author who summarizes himself in this general intertextuality in repetitive matter, since they are the relations which the five texts maintain the author with others intertexts. Intratextuelles relations because detected in all its texts. Thus, three different levels of insertion of three intertexts are detected: the insertion of the real history, the fictitious history and that of the mythical history. The conclusion summarizes the report which the intratextuality had caused of the effects of resemblance, unit and continuity, and had contributed to the insertion of three levels of history which insufflate in the texts of other effects of direction and took part in the production of the repetitive character detected in the texts of Fatéma Bakhāï.

Table des matières

<u>INTRODUCTION</u>	6
<u>PREMIER CHAPITRE</u> :	14
<u>L'intertextualité et l'intratextualité</u> :	14
<u>De l'hétérogénéité à l'homogénéité</u>	14
<u>1- L'intertextualité et l'intratextualité</u> :	15
<u>1-1- Autour de la notion du texte</u> :	15
<u>1-2- Du dialogisme à l'intertextualité</u> :	16
<u>1-3- Gérard Genette et le concept de transtextualité</u> :	19
<u>1-4- L'intratextualité ou l'intertextualité restreinte</u> :	20
<u>2- L'intertextualité et l'intratextualité dans la littérature algérienne de langue française</u> :	22
<u>3- L'insertion de l'intratextualité dans les œuvres de Fatéma Bakhāï</u> :	27
<u>DEUXIEME CHAPITRE</u> :	30
<u>Le signifiant intratextuel</u>	30
<u>1- De quelques éléments paratextuels</u> :	32
<u>1-1- Les titres</u> :	32
<u>1-2- Les notes</u> :	36
<u>2- De quelques structures du récit</u> :	37
<u>2-1- Les anachronies temporelles</u> :	38
<u>2-1-1- Les analepses</u> :	39
<u>2-1-3- Les ellipses et les sommaires</u> :	43
<u>2-2- Les narrateurs</u> :	44
<u>3- De quelques éléments typographiques</u> :	47
<u>TROISIEME CHAPITRE</u> :	49
<u>Le signifié intratextuel</u>	49
<u>1- La thématique</u> :	50
<u>2- les mythes d'origine</u> :	55
<u>3- Les personnages</u> :	58
<u>3-1- les personnages-référentiels</u> :	58

<u>3-2- Les personnages-embraveurs :</u>	59
<u>3-3- Les personnages-anaphores :</u>	60
<u>4-L'euphémisation de la mort :</u>	62
<u>5-Le signifié historique :</u>	64
<u>QUATRIEME CHAPITRE :</u>	68
<u>L'intertextualité autarcique</u>	68
<u>1-Les mises en abyme prospectives :</u>	70
<u>2- Les mises en abyme rétrospectives :</u>	74
<u>3-Les mises en abyme rétro-prospectives :</u>	82
<u>CINQUIEME CHAPITRE :</u>	85
<u>L'intertextualité intratextuelle</u>	85
<u>1-L'inscription de l'histoire réelle :</u>	87
<u>2-L'inscription de l'histoire fictive :</u>	94
<u>3-L'inscription de l'histoire mythique :</u>	101
<u>CONCLUSION</u>	103
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	107
<u>ANNEXES</u>	110
1- Mots clés	111
2- Résumé	111
3- Summary	112