

Ecole normale supérieure  
De Bouzaréah



**Cours : littérature comparée**

5 année de licence

Enseignant chargé du module :

Boussad Saim

## Plan du cours

### 1- Historique

- 1- Aperçu sur le livre de Claude Pichois et Mikel André Rousseau, *Littérature comparée*
- 2- Définition de la littérature comparée

### 2- Repenser l'identité à partir de la relation : contacts et échanges

- 1- La notion du « Divers » selon Ségalen
- 2- La poétique de la relation selon Glissant
- 3- Le livre comme modalité de l'être selon Lévinas

### 3- L'intertextualité

- 1- La « dimension étrangère »
- 2- Le dialogisme selon Bakhtine
- 3- La notion d'intertextualité selon Kristeva
- 4- Qu'est-ce- que l'énoncé selon Foucault

### 4- Questions de méthodologie

#### A- La thémathologie

- 1- Le thème comme matière historique et culturelle
- 2- Le thème comme enjeu poétique
- 3- Le thème comme fil conducteur de l'étude comparative

#### B- La mythologie

- 1- Le mythe en littérature
- 2- Les procédés d'investissement du mythe dans le texte

Irradiation / Flexibilité / Emergence

### 5- L'imagologie

- 1- La notion d'image



- 2- L'image suppose le regard
- 3- Le stéréotype
- 4- Illustration : E. Said, *L'Orient créé par l'Occident*

## 6 Littérature et musique

- 1- L'approche biographique
- 2- L'approche structurelle : l'œuvre comme modèle de structure musicale
- 3- Le thème varié

## 7 La traduction littéraire

- 1- L'approche d'Hermann Broch
- 2- L'approche de Benjamin
- 3- Illustration à partir de la traduction de *L'Enéide* de Virgile par Klossowski

## 8 Lectures comparatistes

Exemples d'initiation à l'analyse comparative :

- 1- *Cent ans de solitude* de Marquez / *La vie et demie* de Sony Labou Tansi
- 2- Le rapport musique littérature dans *La colline oubliée* de M. Mammeri
- 3- Littérature et mythe dans *Le sommeil du juste* de M. Mammeri



Nous nous fixons comme objectifs dans ce cours

- D'abord, de donner quelques éléments théoriques de base afin d'initier les étudiants à la littérature comparée.
- D'amener, ensuite, les étudiants à travailler sur des exposés pour s'exercer à l'analyse comparative.

La comparaison porte sur des œuvres littéraires présentant des thématiques communes. Il s'agit de voir comment se fait le passage d'une œuvre à une autre avec tout ce que cela implique comme travail de réécriture et de transformation.

La comparaison englobe aussi la correspondance entre les arts : littérature / peinture, littérature / musique, littérature / cinéma, littérature / photographie

## Plan du cours

### 1- Historique

- 1- Aperçu sur le livre de Claude Pichois et Mikel André Rousseau, *Littérature comparée*
- 2- Définition de la littérature comparée

### 2- Repenser l'identité à partir de la relation : contacts et échanges

- 1- La notion du « Divers » selon Ségalen
- 2- La poétique de la relation selon Glissant
- 3- Le livre comme modalité de l'être selon Lévinas

### 3- L'intertextualité

- 1- La « dimension étrangère »
- 2- Le dialogisme selon Bakhtine
- 3- La notion d'intertextualité selon Kristeva
- 4- Qu'est-ce- que l'énoncé selon Foucault

### 4- Questions de méthodologie

#### A- La thématologie

- 1- Le thème comme matière historique et culturelle
- 2- Le thème comme enjeu poétique
- 3- Le thème comme fil conducteur de l'étude comparative

#### B- La mythologie

- 1- Le mythe en littérature
- 2- Les procédés d'investissement du mythe dans le texte

Irradiation / Flexibilité / Emergence

### 5- L'imagologie

- 1- La notion d'image
- 2- L'image suppose le regard
- 3- Le stéréotype
- 4- Illustration : E. Said, *L'Orient créé par l'Occident*

## 6 Littérature et musique

- 1- L'approche biographique
- 2- L'approche structurale : l'œuvre comme modèle de structure musicale
- 3- Le thème varié

## 7 La traduction littéraire

- 1- L'approche d'Hermann Broch
- 2- L'approche de Benjamin
- 3- Illustration à partir de la traduction de *L'Enéide* de Virgile par Klossowski

## 8 Lectures comparatistes

Exemples d'initiation à l'analyse comparative :

- 1- *Cent ans de solitude de Marquez / La vie et demie* de Sony Labou Tansi
- 2- Le rapport musique littérature dans *La colline oubliée* de M. Mammeri
- 3- Littérature et mythe dans *Le sommeil du juste* de M. Mammeri

## Premier cours

### Historique et quelques généralités théoriques

Selon Saint Beuve, repris par Fernand Baldensberg dans son article inaugural de la Revue de littérature comparée, 1921, la littérature comparée a vu le jour à Marseille. C'est à Jean Jacques Ampère (le fils du grand savant), grand voyageur, que revient le mérite d'avoir fondé l'histoire littéraire comparée. Dans son discours d'ouverture à l'Athénée de Marseille, il a parlé d'une « histoire comparative des arts et des lettres chez tous les peuples », d'où pourrait sortir « la philosophie de la littérature et des arts ». Cependant la littérature comparée mettra beaucoup de temps pour se vulgariser et gagner un statut dans le domaine des lettres.

Dans leur livre, *La littérature comparée*, paru en 1967, Claude Pichois et Mikel André Rousseau relèvent, que mis à part *Le Grand Larousse*, les grands répertoires du 20 siècle n'accordent presque aucune place à la littérature comparée. Cela montre que la discipline ne suscitait encore que très peu d'intérêt dans les milieux universitaires et chez les chercheurs. Il faut toutefois signaler la publication de deux ouvrages importants qui vont marquer et nourrir les débats autour de la discipline. Le premier est celui de Paul Van Thieghem, *La littérature comparée*, édité en 1931, réédité en 1951, et le second est de Marius Guyard, *La littérature comparée*, publié dans la collection Que sais-je ?, 1951, le seul qui, aujourd'hui, est encore disponible dans les librairies. Ce petit manuel est paru au moment où la littérature comparée commençait à s'intégrer, quoique de façon timide, dans l'enseignement de la licence en France. Quand Pichois et Rousseau rédigent leur livre en 1967, on peut dire que la littérature comparée n'était pas encore entrée dans le domaine public puisque il a fallu attendre les années soixante pour qu'elle devienne une discipline obligatoire et officielle dans les universités françaises. Avec la publication de *La Littérature comparée* de Pichois et Rousseau, qui sera réédité en 1983 avec la collaboration de Pierre Brunel, sous le titre *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, la discipline va connaître un début d'essor et d'extension.

L'ouvrage comprend cinq parties :

- 1- Naissance et développement
- 2- Les échanges littéraires internationaux (influences, sources, traduction)
- 3- Histoire littéraire générale
- 4- Histoire des idées

## 5- Structuralisme littéraire

Les comparatistes soulignent la difficulté à définir de manière claire et précise la littérature comparée. Aussi, préfèrent-ils mettre l'accent sur l'évolution de la discipline dans le temps. Mais beaucoup de comparatistes retiennent la définition proposée par Pichois et Rousseau du fait qu'elle renferme des éléments pouvant constituer des éléments de réflexion de base :

La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature d'autres domaines de l'expression entre eux et distants ou non dans le lieu et dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter<sup>1</sup>.

Prenons le soin d'analyser la définition. Nous constatons que l'auteur insiste sur une idée que nous pouvons circonscrire dans le syntagme « rapprocher la littérature d'autres domaines » d'expression (comme la peinture, la musique, la photographie, le cinéma) et dans le mot, « entre ». Tous deux mettent l'accent sur la relation entre, soit disant, un élément A et d'autres éléments B, C, D ... C'est dans le rapport entre les deux éléments en question que se situe le nœud de la question. Cela revient à dire que tout l'enjeu de la littérature comparée se tient dans cette relation problématique où s'inscrit le passage d'un élément à un autre. L'intérêt n'est, donc, ni dans l'élément « A » ni dans l'élément « B » mais dans ce qui a lieu entre les deux, dans le passage de l'un à l'autre avec tout ce que ce passage implique comme transformations. « Comparer, c'est non seulement faire apparaître des similitudes et des différences, mais, de façon beaucoup plus dynamique, mettre en relation, c'est-à-dire en tension, pour faire surgir des spécificités. [...] il s'agit [...], en effet, de faire jouer, l'une par rapport à l'autre, deux formes d'expression <sup>2</sup> ». La littérature comparée se propose, donc, d'interroger non pas l'identité mais les relations des identités avec les intensités qui naissent de leurs rencontres, de leurs croisements, de leurs échanges. Envisager la différence en soi, c'est-à-dire en dehors de toute relation, conduit à la vider de toute sa pertinence. « Traiter de la différence pour elle-même, écrit Bessière, n'a pas de sens. Ce serait la traiter en dehors de toute relation et en conséquence défaire le constat de la différence même ». Pour donner,

---

<sup>1</sup>C. Pichois et Mikel André Rousseau, *La littérature comparée*, Armand Collin, 1967, p. 174.

<sup>2</sup>Michel Gribensky, « Littérature et musique », *Labyrinthe*, 19, 2004, p. 111-130.

donc, à la différence toute sa portée, il y a lieu de l'inscrire dans un champ plus large qui mette en évidence ses implications intertextuelles. La littérature comparée ne se limite pas à faire des parallèles entre les littératures pour en dégager les ressemblances et les différences car, si au bout d'une étude comparative, on débouche sur des dichotomies, cela signifie que notre étude n'aura rien saisi dans le fond et qu'on serait donc passé à côté des vrais enjeux en termes de comparaison. Paul Van Tieghem a défini, par une formule brève, ce que doit être l'activité du comparatiste. Il s'agit selon lui de « décrire un passage ». Cela demande une réflexion sur la composition et la création de l'œuvre pour comprendre comment, au terme de la comparaison entre un élément A et un élément B, on aboutit à quelque chose de neuf. Cela signifie que l'on passe de « l'inter » au « supra ». Plus qu'une simple comparaison entre deux éléments, il s'agit d'observer ce qui se passe quand les franchissements sont opérés entre l'un et l'autre élément. Tout se focalise donc sur « le passage ». Dans son livre *La littérature générale et comparée*, D-H. Pageaux propose à son tour une définition où il essaye de montrer en quoi consiste l'enjeu du fait comparatif :

Au départ la littérature comparée procède d'une prise de conscience, donc d'une problématisation de la dimension étrangère dans un texte, chez un écrivain, dans une culture.

Si l'on analyse de près la définition, on constate qu'il ne s'agit pas seulement de prendre conscience de la « dimension étrangère », autre nom de l'altérité donc, auquel cas on se limite à traiter la différence pour elle-même. Il importe de problématiser cette différence et d'en formuler clairement les enjeux en faisant ressortir ses effets contextuels. « La question de l'altérité, écrit par ailleurs Pageaux, est constitutive de la discipline », mais faut-il encore être en mesure de comprendre ses soubassements esthétiques et idéologiques pour voir comment, à partir de cette altérité se trouve repensée, dans une dynamique ouverte, la littérature.

La démarche du comparatiste procède, donc, par des lectures « en va et vient » (Chevrel), latérales, transversales afin de dégager et de mettre en relief les lignes directrices qui permettent de passer d'un texte à un autre et de faire ressortir les questions liées aux thèmes, aux mythes, à l'image, au genre, à la poétique, révéler en somme les aspects singuliers des textes retenus en mettant l'accent sur le travail de l'écriture car comme le souligne Adrien Marino, dans « la littérature comparée, [on] n'oublie jamais qu'il y a comparé ; on oublie

souvent qu'il y a littérature <sup>3</sup>». En d'autres termes, dans le syntagme « littérature comparée », le mot « littérature » importe autant, sinon plus, que le mot « comparé ». Le mot constitue la clé de voute de tout le système et doit être, donc, au centre même de l'étude comparatiste. Faut-il d'ailleurs parler de la littérature comparée ou de la littérature tout court. Pour D. Souiller et Troubetzkoy, la littérature est une, ce sont les approches que l'on fait du fait littéraire qui sont multiples et diversifiées. Les auteurs justifient ainsi le titre de leur ouvrage : « Littérature comparée : le singulier implique que l'on prenne en considération la littérature comme un ensemble : ce que l'on compare c'est toujours une littérature avec une autre. La comparaison débouche donc logiquement sur une réflexion sur ce qu'est la littérature, partant d'une expérience fondée sur le multiple pour mieux dégager les lois de fonctionnement de l'ensemble unique <sup>4</sup>». Cela revient à dire qu'on ne doit pas perdre de vue que lorsqu'on s'interroge sur la littérature comparée, on interroge avant tout le fait littéraire.

Il y a lieu de retenir, donc, qu'au départ la littérature comparée, comme l'illustre particulièrement Villemain en 1928 à La Sorbonne, consistait à mettre en parallèle deux objets, deux textes distincts pour en dégager les ressemblances et les dissemblances. Cette approche est appauvrissante car elle se contentait de rendre compte, non sans parti pris idéologique, des apports étrangers à l'esprit français. Elle va de ce fait tout de suite montrer ses limites. Le but n'est pas, ici, de rentrer dans un esprit d'échange réciproque avec l'autre mais de ramener ce dernier à l'identique, au même.

Madame de Staël va rompre avec cette approche ethnocentrique en initiant une démarche réflexive au sens où elle va allier la comparaison avec la pensée de l'altérité. C'est pourquoi, on peut dire qu'elle passe pour la pionnière dans le domaine des études comparatistes. Elle va, en effet, apporter un regard neuf sur les œuvres. Selon elle, la critique littéraire doit s'employer à comprendre une littérature saisie dans le temps. On ne parlera plus d'ailleurs de la littérature mais des littératures. Les circonstances du temps et du lieu où celles-ci sont apparues expliquent leur diversité. Au moment où on était attaché à promouvoir les littératures nationales, Madame de Staël prônait l'ouverture vers d'autres cultures et mettait en avant la libre circulation des œuvres et des idées. C'est pourquoi, elle trouvait que la traduction pouvait jouer un rôle primordial dans le renouvellement des littératures : « Il n'y a pas de plus éminent service à rendre à la littérature que de transporter d'une langue à l'autre

---

<sup>3</sup>*Comparatisme et théorie de la littérature*, Puf, 1988, p. 292.

<sup>4</sup>D. Souiller, V. Troubetzkoy, *Littérature comparée*, Puf, 1998, p. 2.

les chefs d'œuvre de l'esprit<sup>5</sup>». Mais là se profile un autre débat entre le traduisible et l'intraduisible. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans nos prochains cours.

## Deuxième cours : repenser l'identité à partir de la relation : contacts et échanges

La littérature comparée est fondée sur « le dialogue des cultures » (Pageaux) et se nourrit de l'échange. Elle relève avant tout d'un état d'esprit. Son objectif est d'élargir l'horizon national et de confronter les littératures entre elles. On pourrait appliquer à la littérature l'idée de Glissant selon laquelle, « l'identité n'est pas toute dans la racine mais aussi dans la relation ». La littérature comparée est une science de la différence. Cultiver la différence revient donc à entretenir la relation avec l'autre. Mais établir relation avec l'autre ne peut se faire sur la base de préjugés idéologiques auquel cas cette relation en pâtirait dans son essence.

Nous savons combien, notamment avec l'ère des conquêtes coloniales la question de l'autre a été mise à mal. L'Occident avait toujours nourri l'ambition d'imposer ses valeurs à particulières au reste du monde en les érigeant en valeurs universelles. Au nom de ses valeurs il va chercher à assurer et à perpétuer sa domination sur le monde. Tous les peuples devaient ainsi vivre et penser à l'europpéenne :

Il y a toute une race de juges et l'histoire de la pensée se confond avec celle d'un tribunal, elle se réclame d'un tribunal de la Raison pure, ou bien de la Foi pure... C'est pour cela que les gens parlent si facilement au nom et à la place des autres<sup>6</sup>.

Ce que l'on appelle aujourd'hui la mondialisation ou la globalisation est, en fait, le lieu à partir duquel les puissances mondiales, se croyant investies de la mission de civiliser le monde, continuent à perpétuer, sous une forme plus insidieuse, leur domination sur les autres peuples de la planète. Le principe est toujours le même : nier l'autre dans sa différence et le réduire au même. On assiste de nos jours au relent de dogmatismes de tout genre, car chacun y va de sa globalisation. Si celle-ci prend des visages différents, il reste qu'elle continue à avoir la même essence qui consiste à toujours ramener, à défaut de le saisir dans la complexité

---

<sup>5</sup>Sherry Simon « Lieux (précaires) pour penser : Montréal, le comparatisme », actes du colloque non encore publiés.

<sup>6</sup>G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1996, p. 15.

de sa richesse, l'Autre à l'identique, en l'assimilant à soi. Ainsi, non seulement, on économise l'effort de confronter sa différence avec l'Autre mais on se prive des joies que procure la rencontre avec l'inconnu. Il nous appartient dans cette optique de méditer longuement et profondément le propos de Nietzsche qui déjà, à son époque résonnait comme un avertissement :

L'aptitude de l'esprit à s'approprier ce qui lui est étranger se manifeste dans sa forte tendance à assimiler le neuf à l'ancien, à simplifier le complexe, à négliger ou à repousser l'hétérogène [...] son dessein est de s'incorporer de nouvelles expériences, de ranger le nouveau dans l'ancien<sup>7</sup>.

La métaphysique occidentale, nourrie à un positivisme sans borne, conjuguée avec une « volonté de puissance » illimitée, a ainsi imposé, souvent dans la violence, sa taxinomie écrasante sur le monde. Au nom d'une fausse universalité qui a tendance à glorifier « la racine unique » (Deleuze), on a substitué à l'histoire de l'autre, l'histoire occidentale dont on a jugé les valeurs plus positives. C'est là l'un des mensonges sur lequel a prospéré le colonialisme. En s'arrogeant le pouvoir exclusif de nommer à sa convenance le monde, l'Occident (et aujourd'hui l'histoire ne fait que se répéter) a pris le parti arbitraire d'assigner un nom exclusif à l'être. Se pose alors une question lancinante : comment échapper à ce « piège sans fin » qui sans cesse menace de se refermer sur le monde ? Comment se soustraire à la tyrannie du nom et contrevenir à la « pensée de système » (Glissant) broyeuse des différences ? Cela m'amène à aborder avec vous la pensée de Victor Segalen car dans son approche de l'Autre qu'il développe dans son livre *Essai sur l'exotisme*<sup>8</sup>, il s'inscrit dans une tout autre vision. L'auteur donne au mot « exotisme » un sens nouveau où le « Divers » sera réhabilité en tant que tel, dans sa différence irréductible. C'est ce qui fait dire à Giles Manceron dans son introduction au livre :

Il ne s'agit plus pour Segalen d'intégrer à une vision du monde bien européenne des éléments de décor venus d'outre-mer mais de considérer d'autres civilisations en elles-mêmes, sans les évaluer à la loi des critères Occidentaux.

---

<sup>7</sup>F. Nietzsche, cité par Levesque, *L'étrangeté du texte*, 10/18, 1978, p. 15.

<sup>8</sup>Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Fata Morgana, 1978.

Avouons que la tonalité du discours, surtout dans la bouche d'un occidental, a de quoi surprendre tant elle tranche avec le contexte de l'époque car il faut rappeler qu'on est ici en pleine période de colonisation. En effet, Segalen s'inscrit en marge du courant en vogue à son époque et en porte à faux avec les récits de la littérature coloniale. Il porte un regard (nous reviendrons, dans la suite de notre cours sur « L'imagologie », sur ce point notamment quand nous aborderons les écrivains dits orientalistes) neuf sur l'Autre ; il a pleinement essayé, comme le dit Glissant, « d'être l'autre » car il « n'a pas étouffé l'Autre sous le poids du Même<sup>9</sup> ». Selon Segalen, aller à la rencontre de l'Autre, exige que l'on fasse abstraction de nos propres modes de pensée afin de comprendre cet Autre à partir de son centre, en adoptant ses propres valeurs de civilisation différente de la nôtre. Segalen n'a pas cessé de critiquer ceux qui s'acharnent à ramener l'insolite, le différent, l'inconnu à quelque chose de familier comme s'il s'agissait de contester à L'autre son caractère « opaque » (Glissant) et énigmatique en le ramenant sous la garde de l'Un, du Tout. D'où le constat terrible que fait Segalen :

Le Divers décroît. Là est le grand danger terrestre. C'est donc contre cette déchéance qu'il faut lutter, se battre – mourir peut être avec beauté.

Aujourd'hui, vous conviendrez avec moi, on n'est pas dans cet état d'esprit. On peut dire que Segalen a été en avance sur son temps car, de nos jours, la pensée niveleuse des différences est encore plus que jamais d'actualité et redouble de férocité. On assiste de plus en plus à la standardisation de la production et de la consommation et on va fatalement vers l'universalisation des modèles culturels (y compris des modes culinaires) et un formatage des esprits. Certains parlent, aujourd'hui, de la Hooliwoudisation et de la Mcdonalisation. Si Segalen prend le soin de rehausser le Divers d'une majuscule c'est justement pour en souligner la singularité irréductible. Prendre conscience de cette singularité permet à l'être de s'enrichir au contact de l'Autre car c'est « c'est par la Différence, ajoute Segalen, et dans le Divers que s'exalte l'existence ». La majuscule traduit l'intensité induite par la rencontre avec l'Autre, avec sa différence éternelle. Mais faut-il encore être en mesure de percevoir cette différence, « de sentir le Divers », pour en savourer la beauté.

---

<sup>9</sup>E. Glissant, *L'intention poétique*, Seuil, 1969.

## La poétique de la relation chez Glissant

Dans la lignée de Segalen auquel il emprunte la notion du « Divers », Glissant ne cesse de méditer sur la « relation » qu'il érige en principe dans sa réflexion pour fonder un langage particulier qui soit plus conforme à la nature multilingue des îles antillaises et à leur caractère métissé. Il note ainsi dans *Introduction à une poétique du divers* :

Là où dans une communauté ethnique sur le continent américain on a conservé la mémoire des chants d'enterrement, de mariage, de baptême, de joie de douleur venus de l'ancien pays, et qu'on les chante depuis cent ans [...] dans diverses occasions de la vie familiale, l'Africain déporté n'a pas eu la possibilité de maintenir ces sortes d'héritages ponctuels. Mais il a fait quelque chose d'imprévisible à partir des seuls pouvoirs de la mémoire, c'est-à-dire des seules pensées de la *trace*, qui lui restaient : il a composé des langages créoles et d'autre part des formes d'art valables pour tous, comme par exemple la musique de jazz qui est reconstituée à l'aide d'instruments adoptés, mais à partir d'une trace de rythmes africains fondamentaux<sup>10</sup>.

Dans *Le discours antillais*, Glissant explique ce qu'il appelle le « grand changement civilisationnel » qui, selon lui, ouvre de nouvelles perspectives pour l'humanité. Il y a, dit-il, « un passage de l'univers transcendantal du Même imposé de manière féconde par l'Occident – c'est ce que montre par exemple clairement Fanon dans *Peau noire et masques blancs* en expliquant comment le colonialisme inculque à travers une infrastructure économique et idéologique le complexe d'infériorité au noir – à l'ensemble diffracté du Divers conquis de manière non moins féconde par les peuples qui ont arraché aujourd'hui le droit à la présence au monde <sup>11</sup> ». Avec l'enclenchement du processus de décolonisation, des peuples entiers, longtemps tenus en marge en marge de l'histoire, vont reprendre l'initiative idéologique et se « nommer au monde totalisé » car il y allait de leur destin mais aussi du destin du monde. « S'ils ne se nomment pas, ils amputent le monde d'une part de lui-même ». Cette nomination va se faire dans la douleur et prendre des formes tragiques. Glissant cite l'exemple de la guerre au Vietnam, des massacres en Afrique sous le régime de l'apartheid et des palestiniens

---

<sup>10</sup>E. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996, 16-17.

<sup>11</sup>E. Glissant, *Le discours antillais*, Gallimard, 1997, p. 326.

qui subissent le diktat d'Israël. Glissant met l'accent sur la nécessité, pour tous les peuples, de se nommer au monde non pas dans le but d'imposer à l'autre, au monde, sa différence mais pour promouvoir le Divers comme richesse à l'échelle universelle et éviter le règne des totalitarismes. Il redéfinit dans cette optique ce que doit être, selon lui, l'exigence d'une littérature nationale :

J'appelle littérature nationale, cette urgence pour chacun de se nommer au monde, c'est-à-dire nécessité de ne pas disparaître de la scène du monde et courir au contraire à son élargissement<sup>12</sup>.

Il s'agit d'ouvrir le chemin de sortie du cercle infernal du Même et des systèmes totalisés. « Ce qui est aujourd'hui menacé dans le monde, c'est non seulement la légitimité des cultures [...] mais aussi celles de leurs relations d'équivalence ». C'est la raison pour laquelle Glissant trouve la démarche de Segalen originale du fait que ce dernier a tenté de « constituer l'exotisme en valeur » contrairement par exemple aux orientalistes qui n'arrivent pas à se départir d'un certain esprit d'hégémonie culturelle. Cette aptitude de l'esprit à « sentir le Divers », Segalen l'a érigé en principe de connaissance du monde. En le reprenant à son compte, Glissant en a fait une devise de pensée et d'action : « Je change pour échanger avec l'Autre sans me perdre ni me dénaturer », écrit-il, car selon l'auteur « ne peuvent sentir la différence que ceux qui possèdent une Individualité forte ». Pour Glissant, l'identité n'a pas vocation à se figer mais à cheminer. Il oppose ainsi « l'identité qui chemine » à « l'identité racine ». L'auteur prône une manière d'être fondée sur l'échange qui a pour but de lier à ce qu'il appelle la « totalité-monde » dont le roman *Tout-monde*<sup>13</sup> explore les possibles à travers une multitude de personnages et de langages. Pour Glissant comme on peut parler la langue de manière fermée ou ouverte, on peut penser l'identité de manière fermée ou ouverte. L'identité a une vocation relationnelle et a besoin de l'universel, de la rencontre avec l'Autre pour s'épanouir et se développer. Mais pour autant cela ne signifie pas qu'il faut renoncer à l'identité, au local, à partir du moment où chacun s'exprime et s'énonce à partir d'un lieu. Faire l'impasse sur le lieu d'énonciation, revient à fausser ce qui sous-tend même le discours. Ce que dit Michel de Certeau à propos de l'histoire peut s'appliquer sur la littérature sans que son propos ne perde sa pertinence : « Est abstrait, en histoire, toute « doctrine » qui refoule

---

<sup>12</sup>Ibid., p. 329.

<sup>13</sup>E. Glissant, *Tout-monde*, Gallimard, « Folio », 1993.

son rapport à la société. Elle dénie ce en fonction de quoi elle s'élabore <sup>14</sup>». Chez l'auteur, local et universel forment une seule entité censée féconder à l'unisson l'action : « Agis dans ton lieu et pense avec le monde », écrit-il dans *La philosophie de la relation*<sup>15</sup>. Le local, le lieu, le natal, a toute sa place dans la pensée de Glissant car c'est ce qui détermine tout, du moins ce qui se trouve au commencement. Ce lieu à partir duquel on s'énonce, Glissant le qualifie « d'immense » au sens où il est chargé d'histoire et de mémoire qui confèrent son épaisseur ontologique au « je ». Glissant va jusqu'à revendiquer le droit à « l'opacité », cette part irréductible de l'être qui fait qu'il ne peut être englobé dans des schémas d'appropriation car la barbarie selon l'auteur c'est de vouloir imposer à l'Autre sa transparence en le dépossédant de ce qu'il a de plus intime et essentiel. L'opacité telle que la pense Glissant est un moyen de protéger le « Divers » qui, aujourd'hui, sous l'effet d'une mondialisation uniformisante, est soumise à rude épreuve.

Meschonnic rappelle, à cet effet, la nécessité pour la communauté internationale d'adopter une démarche qui s'inscrit dans une stratégie nouvelle qui consiste à réintroduire l'Autre en tant que pôle essentiel au sein des relations futures entre les états et les sociétés :

L'intensification des relations internationales ne se limite pas aux nécessités commerciales et politiques, elle a aussi un autre effet : la reconnaissance que l'identité n'est plus l'universalisation et n'advient que par l'altérité par une pluralisation dans la logique des rapports interculturels. Cela non sans crise<sup>16</sup>.

A l'instar de Glissant, Meschonnic reconnaît la difficulté à repenser l'altérité dans un monde où entrent en jeu la domination et l'exclusion. La notion de « multiculturalisme » reste, de ce point de vue, suspecte aux yeux du comparatiste D-H. Pageaux qui estime qu'elle ne peut être intégrée dans le champ de recherche de la littérature comparée car elle est chargée d'une dimension politique.

D-H. Pageaux rappelle que le multiculturalisme a été conçu au Canada et en Australie dans le but d'atténuer les affrontements entre les anglophones et francophones ou entre autochtones et les différentes cultures d'émigrants depuis le XX siècle. C'est aussi dans cet esprit que les Etats Unis d'Amérique ont fait usage de cette notion pour pallier l'échec de leur politique

---

<sup>14</sup>M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, « Folio », 1975, p. 85.

<sup>15</sup>E. Glissant, *La philosophie de la relation*, Gallimard, 2009, p. 80.

<sup>16</sup>H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999, p. 13.

d'intégration sachant que la reconnaissance de l'identité de l'individu et / ou de la communauté est vu comme un facteur essentiel de renforcement de la vie démocratique. Mais si le multiculturalisme constitue un élément de poids pour contrecarrer l'individualisme et lutter contre le racisme – qui connaît une exacerbation ces dernières années – il est aussi, ainsi que le souligne Pageaux, « une stratégie efficace pour mettre en avant la question culturelle sans toucher à celle qui relève de l'ordre économique et social<sup>17</sup> ». C'est pourquoi, ajoute encore Pageaux, « il est un bon allié de nos jours soit du libéralisme, soit du mondialisme ». Pageaux préfère parler d'« interculturalité » qui, selon lui, correspond mieux à la reformulation de l'enjeu qui est au cœur de la littérature comparée : comment penser la relation, l'interrelation, le dialogue entre les littératures sans pour autant tomber dans le piège d'une revendication identitaire fermée ou dans celui d'une universalité qui nivelle les différences.

La littérature comparée fait du dialogue des cultures l'un de ses principes d'étude majeur. Tout comme l'interculturalité suppose des cultures ouvertes les unes sur les autres, la littérature comparée part de l'idée que la littérature, comme objet d'étude interdisciplinaire, s'ouvre sur les sciences humaines (l'anthropologie, l'histoire, la sociologie, la philosophie ...etc). Toutes ces disciplines sont appelées à féconder la littérature, sans pour autant que cela se fasse au dépens de l'étude du phénomène littéraire, le but étant au contraire d'assurer une meilleure approche de sa complexité. Selon Pageaux l'interculturel offre au littéraire trois angles de réflexion :

- 1- Il s'agit de décrire les mécanismes des contacts, des échanges et des rencontres. Dans cette optique l'histoire et même la géographie seront d'un apport important à la réflexion. Un texte s'inscrit dans un temps, un espace, une société, un monde et, de ce fait, se trouve chargé d'une histoire, d'une « mondanité » (E. Said). Il est à la fois signe d'une histoire et résistance à l'histoire.
- 2- Etudier les formes poétiques que prennent les relations littéraires et culturelles ou comme le dit Meschonnic, les « formes-sens » de l'histoire.

---

<sup>17</sup>D-H. Pageaux, *Trente essais de littérature générale et comparée*, L'Harmattan, 2003, p. 276.

- 3- Réfléchir sur certains phénomènes à dimension sociale dans lesquels la littérature apporte des éclairages comme dans les questions de l'acculturation et voir la façon dont elle les exprime.

La notion d'espace culturel m'amène à revenir sur la définition de la littérature nationale de Glissant évoquée plus haut, laquelle participe de la question de « nomination ». Celle-ci prend une autre forme d'expression qui se traduit sur le plan littéraire par la volonté chez les africains et les antillais par exemple de sauvegarder les contes traditionnels.

La littérature comparée peut, ainsi, embrasser plusieurs domaines. Cela peut aller de l'étude des thèmes jusqu'aux aspects les plus spécifiques touchant à la forme. Il s'agit par exemple de croiser les réflexions de diverses disciplines autour de thèmes transversaux ou de repenser sur le plan formel, la relation entre art et narration, texte et musique en faisant des correspondances avec la narrativité musicale. Le comparatisme s'inscrit d'abord et avant tout dans une visée qui consiste à examiner les analogies systémiques en les expliquant par l'histoire ou des principes de causalité divers : l'idéologie, la culture, le social. Cette mise en relation des textes peut être exercée sur des coïncidences historiques, les similarités structurelles des œuvres. Une œuvre peut emprunter sa structure, son thème à une autre. L'essentiel est de centrer l'intérêt sur le fait littéraire lui-même.

Troisième cours

**Questions de méthodologie**

Dans le domaine de la littérature comparée, l'analyse n'est pas une fin en soi mais un moyen par lequel, tout en relisant les œuvres, on essaye de dégager les relations qu'elles entretiennent entre elles. Il s'agit par exemple de croiser les réflexions de diverses disciplines autour de thèmes transversaux ou de repenser sur le plan formel, la relation entre art et narration, texte et musique, texte et photographie. Pour D-H. Pageaux, « chaque fois que la mise en rapport aboutit à consolider les dichotomies, des singularités irréductibles, la littérature comparée a manqué son but : elle n'a rien créé de nouveau à partir du regroupement opéré, rien construit ni « entre » ni « au-dessus » des textes regroupés <sup>18</sup>». Il nous faut insister sur ce point car c'est là que réside l'enjeu du fait comparatif. On adopte ainsi un mouvement de pensée double qui va de « l'inter », c'est-à-dire de la mise en relation des éléments, vers le « supra », au niveau duquel le comparatiste est appelé à traduire, par l'analyse et en s'appuyant sur les théories de la littérature, en quoi consiste la consistance et la teneur de l'acte comparatiste et ce que cet acte apporte de nouveau à la connaissance. Il s'agit donc de confronter les textes et de suivre leur dialogue pour voir leur interaction au plan poétique et esthétique. La notion de « dialogisme » comme vous pouvez le voir revêt un rôle central en littérature comparée. C'est la raison pour laquelle nous serons amenés à faire un détour par Bakhtine et Kristeva qui ont largement développé cette notion dans leurs travaux de recherche.

## **L'intertextualité**

La notion d'intertextualité a été théorisée en France notamment par Kristeva, Genette et Barthes, mais elle trouve son origine dans les travaux du critique russe Bakhtine. Je ne vais pas reprendre ici dans le détail la théorie de l'auteur sachant que vous l'avez au programme du cours de Lecture critique 2. Je me contenterai donc de quelques éléments que je juge essentiels pour cerner la problématique de notre cours. Je vais commencer par rappeler comment Bakhtine pense l'inscription de la littérature dans l'ensemble société-histoire.

Si pour la linguistique le langage est un système de signe pour la science littéraire il est une « pratique » où il faut tenir compte des sujets et de la façon dont ils redistribuent le système des signes. L'idéologie de la représentation est, donc, battue en brèche et la signification est considérée comme relevant d'un fonctionnement concret en constante transformation suivant la situation du sujet dans l'histoire. En d'autres termes, la signification est considérée comme

---

<sup>18</sup>D-H. Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Armand Collin, 1994, p. 17.

une « énonciation » au sens où la définit Benveniste. Pour Bakhtine, la linguistique de l'énonciation, contrairement à la linguistique structurale, permet de faire ressortir un trait fondamental du langage humain qui est le « dialogisme » :

Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut pas ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non-dit, le solitaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui, qui se produit sur le chemin de l'objet<sup>19</sup>.

En mettant en avant le caractère polyphonique (dialogique ou « plurivocal ») des œuvres de Dostoïevski, Bakhtine formule sa conception du Mot en tant que plus petite unité du discours. Par son omniprésence sociale, le mot est l'indicateur sensible de toutes les transformations sociales. Il fait partie d'un énoncé mais il est le produit d'une énonciation. « Chaque mot se présente comme une arène en réduction où s'entrecroisent et luttent les accents sociaux, à orientation contradictoire <sup>20</sup> ». Cela revient à dire que le mot n'est plus considéré comme un signe conventionnel mais une pratique et un acte social. Lorsqu'il quitte le domaine de la langue neutre, comme celle du dictionnaire, pour entrer dans celui de la communication où il devient discours adressé à l'Autre, il se trouve chargé de sens supplémentaires. Les fluctuations sémantiques qu'a connues par exemple le mot nègre à travers l'histoire, notamment sous l'influence de l'idéologie esclavagiste et colonialiste ou avec l'avènement du mouvement de la négritude montre qu'il est plus chargé de sens que le mot noir. « Le Mot est déterminé tout autant par le fait qu'il procède de quelqu'un que par le fait qu'il est dirigé vers quelqu'un ». On peut ainsi montrer, par l'étude des mots, comment le nègre est mis en image par exemple lors de la période de la traite. On peut se référer aux travaux de Fanon notamment dans *Peau noire et masques blancs*. Il est intéressant aussi de voir à travers une étude comparative entre *La tempête* de Shakespeare et *Une tempête* de Césaire comment chacun met en mots et décrit à sa façon le personnage de Caliban. En travaillant sur les différences de la représentation, on pourrait montrer comment s'opère et s'accomplit le travail de réécriture. Le langage donc, pour revenir à Bakhtine, est situé. Il s'agit d'interroger l'usage que tout locuteur, dans sa propre énonciation, fait de l'énonciation d'autrui en la transformant.

---

<sup>19</sup> Cité par Anne Maurel, *La critique*, Hachette, 1994, 1998, p. 100.

<sup>20</sup>M. Bakhtine, *Les Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne L'âge d'homme, 1970.

Le locuteur (l'auteur) ne parle ou n'écrit que parmi et contre les discours déjà exprimés. « On écrit, dit J. Gracq, d'abord parce que d'autres avant vous ont écrit, ensuite parce qu'on a déjà commencé à écrire <sup>21</sup> ». Dans le même sens Malraux dit presque en écho aux propos de Gracq que « les artistes ne viennent pas de leur enfance mais de leur conflit avec des maturités étrangères, pas de leur monde informe, mais de leur lutte contre la forme que d'autres ont imposé au monde <sup>22</sup> ». En somme l'écrivain n'écrit jamais à partir de rien ; pour construire et donner forme à son monde, il a toujours des mondes à sa disposition. Le discours devient ainsi le lieu de rencontre et de débat avec l'Autre.

Dans le prolongement de la théorie de Bakhtine auquel elle emprunte la notion de « dialogisme », Kristeva redéfinit à son tour le « mot » : « Le statut du mot se définit [...] a) *horizontalement* : le mot dans le texte appartient à la fois au sujet de l'écriture et au destinataire et b) *verticalement* : le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchronique <sup>23</sup> ». Le mot et par-delà le mot, le texte, se lit en référence à d'autres textes auxquels il emprunte des traits, des éléments qu'il absorbe et transforme en les présentant sous une forme nouvelle. Ainsi, comme le souligne G. Steiner, chaque écrivain ou artiste noue, à travers son œuvre, des affinités électives avec ses prédécesseurs :

Toutes les formes esthétiques, toutes les œuvres d'art, musicales ou littéraires entretiennent des relations diverses avec leurs précédents [...] Cette relation peut impliquer imitation, rejet ou variation, travestissement, parodie, citation directe ou indirecte. Les formes d'allusion, de rappel, de référence déclarée ou clandestine sont réellement incommensurables<sup>24</sup>.

De ce fait le premier texte, – le texte source –, ne signifie plus pour son propre compte mais devient signifiant du texte cible : « [...] tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte <sup>25</sup> ». Le texte « absorbe », c'est-à-dire assimile dans le processus de sa formation et de sa composition d'autres textes. La métaphore digestive montre qu'il ne s'agit pas d'une simple opération de connexion mais

---

<sup>21</sup>J. Gracq, *En lisant en écrivant*, José Corti, 1981, p. 144.

<sup>22</sup>A. Malraux, *Les voix du silence*, Gallimard, 1951, p. 279.

<sup>23</sup>J. Kristeva, *Séméiotique*, recherches pour une sémanalyse, Seuil, « Points », 1969, p. 84.

<sup>24</sup>*Grammaires de la création*, Gallimard, « Folio », 2001, p. 307.

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 85.

d'un travail de réécriture. Le verbe « absorber » est à prendre dans son sens alchimique et actif. Le texte procède à une redistribution des éléments de la langue pour les reconfigurer dans la perspective d'une nouvelle vision du monde. Comparer un texte à un autre revient donc à voir comment, au terme de leurs échanges, certains aspects sont repris, d'autres par contre sont supprimés. Dans tous les cas, il s'agit d'interroger les choix opérés par l'auteur en tenant compte des données du temps et de l'espace. Selon Foucault, pour comprendre un énoncé, il y a lieu de le saisir à l'intérieur du langage de l'époque<sup>26</sup> où dès son apparition il se trouve déjà engagé dans des rapports complexes :

L'énoncé en même temps qu'il surgit dans sa matérialité apparaît avec un statut, entre dans des réseaux d'utilisation, s'offre à des transferts et à des modifications possibles, s'intègre à des opérations et à des stratégies où son identité se maintient ou s'efface. Ainsi l'énoncé circule, sert, se dérobe, permet ou empêche de réaliser un désir, est docile ou rebelle à des intérêts, entre dans l'ordre des contestations et des luttes, devient thème d'appropriation ou de rivalité<sup>27</sup>.

Un énoncé n'est donc jamais neutre et la saisie de son sens exige de la part du critique un travail de recherche approfondi. L'énoncé est constitué de mots nourris d'une socialité et d'une idéologie sédimentées à travers le temps dont il importe de percer et de démêler les intrications pour pouvoir en délimiter les contours et en extraire le sens. Le lecteur doit consentir alors à plonger au fin fond de la matière littéraire au risque de se perdre parfois dans le dédale des mots :

L'épaisseur du texte s'ouvre [...] sur l'au-delà d'un tout, le rien ou l'absolu dehors. Par quoi sa profondeur est à la fois nulle et infinie. Infinie parce que chaque couche en abrite une autre. La lecture ressemble alors à ces radiographies qui découvrent sous l'épiderme de la dernière peinture, un autre tableau caché : du même peintre ou d'un autre peintre, peu importe, qui aurait lui-même, faute de matériaux ou recherche, utilisé la substance d'une ancienne toile ou conservé le fragment d'une première esquisse<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> L'auteur utilise à ce propos le concept d'« épistémè », une sorte de structure historique qui a sa cohérence interne. Chaque « épistémè » peut, ainsi, renvoyer à un univers de pensée.

<sup>27</sup>M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, p. 138.

<sup>28</sup>J. Derrida *La dissémination*, Seuil, « Points », 1972, p. 434.

Un mot, une figure, un fragment de texte peut donc toujours en cacher un autre. L'objectif du comparatiste est de détecter cette matière littéraire, à l'état latent ou manifeste, et de voir comment le romancier la féconde ou la réinvente dans le jeu de l'écriture car, au moment où il s'empare de cette matière, elle est déjà chargée de sens et d'histoire. « Chaque texte greffé continue à irradier vers le lieu de son prélèvement, le transforme aussi en affectant le nouveau terrain <sup>29</sup>». Cette mise en mouvement du texte dans le texte participe de la dynamique de la culture dont la littérature comparée constitue le cadre idéal pour penser les enjeux qu'elle implique sur le plan des rapports intertextuels. La redistribution des signes de la langue par le texte n'a pas lieu dans un milieu homogène. Comme nous l'avons souligné plus haut avec Bakhtine, la littérature est une pratique qui s'inscrit à l'intérieur de l'Histoire et de la société. Autrement dit, si chaque texte véhicule l'idéologie de son temps, il ne le fait pas de façon mécanique. Le texte ne reflète pas purement et simplement l'idéologie mais il l'intègre dans sa propre dynamique en lui faisant subir des transformations. « Chaque œuvre est sociologique intérieurement et de façon immanente ». (Bakhtine) On peut ainsi interroger l'implicite ou l'impensé dans un texte pour comprendre comment les clichés et les stéréotypes sont imprimés en son sein et sont transformés. On peut illustrer cela par l'exemple de « la vigne » à laquelle, selon R. Barthes, se trouve rattachée toute une mythologie. Ainsi, Comme le rappelle J. Berque, l'implantation du vignoble dans les colonies obéit à des considérations idéologiques et participe de l'entreprise de débaptisation menée par le colon qui a éprouvé le besoin de se « chercher des ancêtres » même dans les champs. A travers justement la description du paysage, Mammeri accentue la tension autour du mot « vigne » pour montrer les effets néfastes de la plante sur le lieu qui se trouve complètement dénaturé et vidé de son essence natale comme s'il lui déniait son appartenance algérienne. La vigne apparaît comme une plante dangereuse qui donne l'impression de gangréner et de souiller le décor. D'où l'effet de rejet qu'elle inspire à Lounas qui la ressent comme une agression caractérisée, allant jusqu'à la qualifier de « vert poison ». Au-delà des influences, il s'agit donc de s'attacher à la façon dont un texte assimile, transforme d'autres textes pour les clore dans une autre parole.

#### Quatrième cours : la thématologie

La thématologie est un moyen qui permet de rendre compte de l'élaboration d'un texte littéraire dont il peut constituer un des principes organisateurs. La vie de l'imagination consiste, comme le montre Bachelard, à entrer en contact intime avec les choses du monde.

---

<sup>29</sup>Ibid., p. 434.

Un « thème » se signale à l'attention du lecteur par sa récurrence, chez un même écrivain, d'un texte à l'autre. En lui, peut se constituer un réseau de significations. Le thème de la rivière par exemple est omniprésent chez Mammeri et traverse presque toute son œuvre. Le fleuve occupe également une place centrale chez Kateb, tout comme l'enfance chez Andrée Chédid, le regard chez Le Clézio. Le désert est aussi un thème qui revient dans les romans de la littérature maghrébine. On le retrouve dans *La Traversée* de Mammeri, *L'invention du désert* de Djaout, *On dirait le sud* de Djamel Mati. On pourrait ainsi suivre le trajet d'un thème à travers une œuvre pour voir comment s'organise et se construit autour de lui l'histoire. Le thème a une double dimension. Il peut être circonscrit à un texte auquel il imprime sa marque et passer aussi d'un texte à un autre, ouvrant ainsi de grandes perspectives intertextuelles. Le thème du désert pourrait faire par exemple l'objet d'une étude à partir d'un corpus plus large qui intégrerait plusieurs auteurs. Le thème peut recouvrir plusieurs sens. Il peut constituer :

- 1- la matière historique, culturelle qui informe des textes et qu'il faudra donc analyser. C'est le cas de Taastast qu'on retrouve à la fois dans *La colline oubliée* et dans *La traversée*. Il y a aussi les thèmes séculaires de la tradition ou encore de la mémoire dont Assia Djebar fait l'une des matières essentielles de ses romans.
- 2- l'enjeu poétique qui permet de comprendre comment s'élabore une forme littéraire, quels rapports se tissent entre le thème et le trait formel. On pourrait dans cette perspective réfléchir sur « la forme-sens », la forme qui fait du sens telle que la conceptualise Meschonnic. La « forme-sens » permet de dépasser la conception dualiste du signe et consiste à appréhender, en une unité indivisible, la forme et le sens comme deux aspects participant d'un même processus signifiant.
- 3- Le fil conducteur de l'étude comparatiste qui permet de passer d'un texte à un autre.

L'importance prise par la thématologie en littérature comparée s'explique par le fait qu'elle constitue la base et la fin de la comparaison littéraire. Le thème se présente, encore une fois, comme principe de rapprochement. Il participe à la fois d'un espace social, culturel et d'un espace textuel auquel il doit poétiquement se soumettre. En d'autres termes, il y a lieu de saisir la logique poétique qui préside au choix du thème et la façon dont il est exploité dans le

texte. On peut par exemple considérer la façon dont l'œuvre dit à travers son langage l'espace :

L'espace est le lieu de l'œuvre d'art, mais il ne suffit pas de dire qu'elle y prend place, elle le traite selon ses besoins, elle le définit, et même elle le crée tel qu'il lui est nécessaire<sup>30</sup>.

On ne peut, de ce fait, réduire la relation entre le langage et l'espace à un simple relevé, une simple description. C'est une relation autrement plus complexe au sens où elle implique des choix, des classements qu'il nous appartient d'interroger en tant que tels :

La description n'est pas reproduction mais plutôt déchiffrement : entreprise méticuleuse pour déboîter ce fouillis de langages divers que sont les choses, pour remettre chacun à son milieu naturel et faire du livre l'emplacement blanc où tous, après dé-description, peuvent retrouver un espace universel d'inscription<sup>31</sup>.

Le thème, quel que soit l'objet où il s'incarne, procède d'un choix qui obéit à des motivations esthétiques et idéologiques. Il est intéressant de voir par exemple comment Kateb se ressaisit du thème de la mort dans *Le cadavre encerclé* et le rejoue dans l'espace du texte en le reconfigurant en projet existentiel porteur de promesses. On assiste alors à une interversion des rôles où la mort semble disputer à la vie la vedette. Que Mammeri fasse mourir son personnage Mokrane sur la montagne de Kouilal, face au pic légendaire de Tamgout, ne relève pas du hasard non plus car, là aussi, c'est un choix que l'auteur a dû méditer et qui donne à penser :

[...] si nous voulons saisir la parole dans son opération la plus propre, et de manière à lui rendre pleine justice, écrit Merleau-Ponty, il nous faut évoquer toutes celles qui auraient pu venir à sa place et qui ont été omises, sentir comme elles auraient autrement touché et ébranlé la chaîne du langage, à quel point celle-ci était vraiment la seule possible, si cette signification devait venir au monde<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup>H. Focillon, *Vie des formes*, puf, 1943, p. 26.

<sup>31</sup>M. Foucault, *Dits et écrits*, op. cit. p. 412.

<sup>32</sup>M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Gallimard, 1969, p. 64.

D'où l'importance pour le comparatiste d'observer la façon dont est structuré le thème et de voir comment s'opèrent les variations de ce dernier en passant d'une œuvre à une autre. La métaphore fluviale dans *Le fleuve détourné* de Mimouni est par exemple directement inspirée du fleuve du Rhummel dans *Nedjma* de Kateb le quel la reprend à son tour à Hölderlin. Au-delà des ressemblances, le thème du fleuve prend un sens différent chez les trois écrivains qui l'investissent, chacun à sa façon, en fonction des contingences historiques qui leur sont propres. L'étude thématique nous amène alors à opter pour des recherches interdisciplinaires car les mots qui servent à écrire l'autre, comme on peut le constater dans nos exemples cités, ont aussi leur histoire et sont chargés de sens. Ces mots peuvent véhiculer une idéologie, un imaginaire culturel. Il importe de voir comment l'écrivain, en se ressaisissant des thèmes, il les marque à son tour par sa propre vision en les faisant couler dans son propre langage.

Le texte littéraire ne peut être envisagé, donc, comme document / archive où sera occultée sa dimension poétique. Pour D-H. Pageaux, la « thématization » s'assimile à « la poétisation ». L'auteur définit ainsi la thématique : c'est « le moment où le littéraire, sans oublier qu'il étudie des formes, se rend compte que les mots, y compris ceux du texte le plus littéraire renvoient aussi, non à des réalités mais de façon complexe à des idées <sup>33</sup> ». Les thèmes et le texte entretiennent des rapports étroits. Le thème est un moyen pour l'auteur de s'ouvrir les chemins de la création. Les travaux de Bachelard sur l'imagination matérielle peuvent constituer un atout déterminant dans l'approche thématique d'une œuvre. Nous allons à présent aborder le mythe qui alimente, aussi, abondamment le roman et l'imaginaire des écrivains.

## Poétique du mythe

De nombreux écrivains convoquent des mythes dans leur entreprise de création. Les mythes abondent dans le domaine littéraire. Orphée, Sisyphe, mythes cosmogoniques, mythe d'initiation, voilà quelques-uns des mythes qui reviennent souvent chez les écrivains. Pour comprendre une littérature particulière, il importe de prendre connaissance du répertoire de ses mythes :

La compréhension de l'imaginaire mythique peut nous aider à comprendre qu'au cœur de nombreux actes de création se tient une matrice de vie, un réservoir de

---

<sup>33</sup>La littérature générale et comparée, op. cit. p. 88.

formes, un code génétique d'histoires qui préinforment l'œuvre, la font croître dans l'artiste, lui transmettent une force d'extériorisation<sup>34</sup>.

La mythologie forme donc un véritable « réservoir de formes » auquel se réfèrent les artistes pour alimenter leur création. Elle représente une source vivante et une ressource inépuisable de thèmes, de motifs, de symboles dont se nourrissent les œuvres artistiques. Le mythe, en tant que forme symbolique, devient un organe par lequel l'artiste ou l'écrivain se ressaisit du réel pour le dire. En convoquant les mythes, les artistes s'ouvrent à une parole autre, dont leurs œuvres vont porter la trace. La convocation du mythe peut se faire de manières diverses. Il y a des œuvres qui se limitent à une simple allusion mythologique qui donne un éclairage et une tonalité particulière à la fiction romanesque. D'autres par contre, font une utilisation quasi exclusive de la mythologie pour former la matière de la fiction. C'est le cas dans *La carte d'identité* de J-M. Adiaffi qui va inscrire l'action de son personnage, Mélédouman, dans un espace exclusivement mythique : « Tout doit s'organiser suivant un nouvel ordre : temps et espace, un nouvel ordre bien à lui ». L'univers créé par Adiaffi obéit aux principes de cohésion analogues à ceux qui structurent l'univers du mythe cosmogonique et initiatique. Le mythe apparaît ainsi comme le noyau autour duquel se construit l'intrigue du roman. On n'a pas affaire à un simple élément de décor car le mythe joue au sein de l'articulation interne de l'armature de l'œuvre. Il en est de même du mythe d'Isis dans *Le sixième jour*. Le mythe disséminé en reprises fragmentaires dans le roman, sert de base à la structuration du récit.

Souvent religieux à ses débuts, le mythe est doté d'une structure et d'une fonction, d'une substance symbolique et d'une valeur pragmatique, autant d'ingrédients que l'écrivain peut exploiter en les investissant dans l'élaboration de son œuvre. Le mythe se donne ainsi comme « une mise en scène, [...] un scénario particulier [...] qui agence des événements déterminés <sup>35</sup> ». Pour éviter d'être confronté à l'angoisse de la page blanche, l'artiste peut trouver dans le mythe le mouvement élémentaire qui fait surgir une histoire, le texte initial à partir duquel un nouveau monde peut être dit ou montré. Pour reprendre Hofmannsthal, on peut dire que le mythe en tant que récit originel « octroie des formes <sup>36</sup> », inspire des scénarios à l'artiste, qui de ce fait, le met en condition de créer.

Dans *L'honneur de la tribu* de R. Mimouni, le narrateur, face à une modernité débridée, éprouve une aversion pour le temps de son époque. Pour échapper à ce temps morbide, il

---

<sup>34</sup>J-J. Wunenburger, « Création artistique et mythique », in *Questions de mythocritique*, sous la direction de D. Chauvin et A. Siganos et P. Walter, Imago, 2005, p. 69.

<sup>35</sup>Ibid., p. 70.

<sup>36</sup>Hugo von Hofmannsthal, *Le livre des amis*, Verlag, 1922, Maren Sell, 1990, p. 55.

propose l'image romanesque d'un ordre mythique originel qu'il va opposer à celui de l'ordre quotidien destructeur des valeurs de la tribu :

Mais je ne peux commencer cette histoire que par l'évocation du nom du Très-Haut, l'Omniscient, le Créateur de toute créature, l'Ordonnateur de tout évènement et le maître de tous les destins. Dans le grand livre du monde, il a tout consigné.

Le récit, pour rappel, se clôt avec la même formule et rappelle ainsi, par sa structure globale, le conte. Mimouni semble réinvestir dans son texte la structure du conte comme si, face à un monde ébranlé et décomposé, l'auteur s'évertuait à redonner sens aux choses dans l'espoir de retrouver une totalité perdue (Luckacs). M. Zérafra souligne que :

Ces aspects fondamentalement structuraux du mythe ne donnent pas sens au roman ni n'en composent la substance : ils fournissent au romancier une matière [...] et surtout une référence formelle [...] lui permettant de récuser l'histoire telle que la lui présente la société [...] de l'autre d'alimenter ou de soutenir la réalité référentielle dont l'écrivain abstrait [...] les structures majeures de son récit<sup>37</sup>.

Les mythes sont donc des fables, « des matrices exemplaires pleinement signifiantes ». L'imagination créatrice dispose dans les mythes d'une syntaxe générative d'histoires, de paysages, de thèmes, de motifs symboliques qu'il lui reste ensuite à assembler et à agencer dans une certaine langue et un certain style. Le mythe, écrit à ce propos Pageaux « comme le thème, comme l'image comparatiste, sont des matériaux à partir desquels s'élaborent les textes étudiés par les comparatistes : ils sont leur matière<sup>38</sup> ». La littérature joue un rôle déterminant dans la préservation des mythes par le fait qu'elle les ressuscite dans le temps présent. Grâce à la littérature, les mythes peuvent subsister et se perpétuer dans le temps. Ce qui amène P. Brunel à assimiler la littérature à un « conservatoire des mythes ». Le mythe littéraire ajoute aux mythes antiques des significations nouvelles et leur donne une autre dimension. Le mythe constitue souvent, pour la littérature, un pré-texte, un avant-texte qui prend sa source dans la tradition orale. Il peut servir de base à partir de laquelle l'écrivain va

---

<sup>37</sup> M. Zérafra, « Ordre mythique et ordre romanesque », in *Claude Lévi Strauss*, textes réunis par R. Bellour et C. Clément, Gallimard, 1979, p. 384.

<sup>38</sup> *Littérature générale et comparée*, op. cit., p. 96.

articuler son processus de création. Le mythe peut prendre ainsi le statut de « fonction narrative » au sens où l'entend Barthes.

Etudier le mythe en littérature amène à poser la question du repérage de l'élément mythique dans le texte et de l'appréciation de ses transformations. Comment s'insère donc le mythe dans le texte pour être investi dans la structure générale du récit ? Pierre Brunel<sup>39</sup> retient trois procédés selon lesquels le mythe peut intervenir dans l'œuvre :

- 1- Le procédé d'irradiation : le récit poétique peut être tout entier mythique. Tout comme dans *La carte d'identité* d'Adiaffi, dans *Les soleils des indépendances* de Kourouma la totalité du roman baigne dans le mythe qui devient le noyau autour duquel se structure l'intrigue.
- 2- Le procédé de flexibilité : le récit poétique intègre sous forme de récits enchâssés, des mythes. 3<sup>le</sup> mot permet de suggérer la souplesse d'adaptation et en même temps la résistance de l'élément mythique dans le texte littéraire, les modulations dont ce texte lui-même est fait ».
- 3- Le procédé d'émergence : la présence du mythe est souterraine et peut se signaler par des allusions symboliques et fragmentaires.

Pierre Brunel montre cependant que dans un domaine aussi fuyant que la littérature il est difficile de « formuler des lois ». D'où les réserves qu'émet l'auteur :

J'ai cru pendant quelque temps qu'on pouvait formuler des lois. Mais la littérature offre une autre résistance que la matière. Aujourd'hui, je considère plutôt l'émergence, la flexibilité et l'irradiation des mythes comme des phénomènes toujours nouveaux, des accidents particuliers qu'il est en vain de vouloir capturer dans les filets des règles générales.

Pageaux préconise une approche pragmatique. Selon lui, « l'étude poétique du mythe est ce temps de lecture au cours duquel les informations de l'histoire appellent et autorisent une mise en perspective en vue d'une interprétation. C'est ce qui peut être appelé la logique du mythe [...] il faut dégager une interprétation portant sur un scénario, une fable, ses altérations

---

<sup>39</sup> P. Brunel, *Mythocritique*, Théorie et parcours, puf, 1992.

possibles, ses dérives par rapport au schème initial. Celles-ci méritent une double explication : internes par rapport à l'économie du texte étudié ; externe par rapport à l'imaginaire d'un écrivain, d'une époque, d'une culture <sup>40</sup>». Le contenu du mythe, comme celui du thème, peut faire, en effet, l'objet d'une reprise dans un nouveau contexte culturel de réception. Il s'agit par conséquent de voir quels types de transformations il peut subir au cours de son processus de littérisation.

A travers le mythe littéraire on peut convoquer de nouveau l'histoire pour une interprétation nouvelle. Celle-ci peut faire l'objet d'une relecture et d'une réévaluation. Le schéma mythique peut servir de canevas au récit et, en partant du scénario initial, il peut proposer au lecteur une interprétation nouvelle du monde. C'est le cas du mythe d'Isis dans *Le sixième jour* qui donne au récit un dénouement imprévisible. Il importe donc de réfléchir sur la façon dont s'opère le passage du mythe dans l'œuvre littéraire pour voir comment, tout en empruntant sa démarche aux récits archaïques et immémoriaux, l'écrivain arrive à se l'approprier et à les plier aux exigences poétiques de son œuvre. « Les mythes, écrit encore Pageaux, s'arrachent à leur contexte d'origine et se « naturalisent » [...] ils parlent la langue de l'imaginaire où ils s'enracinent <sup>41</sup>». En écrivant donc, les auteurs puisent, au cours de leur processus d'invention, souvent dans leur propre mémoire et ce qui peut apparaître comme une découverte ou une création spontanée est, la plupart du temps, le produit d'une réminiscence inconsciente. « Si, s'interroge Siganos, le roman continue à fasciner autant n'est-ce pas parce qu'il porte en lui le « geste verbal » des premières narrations <sup>42</sup> ? » Je vais à présent, en guise d'illustration, vous parler du mythe dans *Le sommeil du juste* de M. Mammeri.

## Cinquième cours : L'imagologie

Les études des images littéraires de l'étranger, connues depuis une quarantaine d'années sous le vocable d' « imagologie », constituent l'un des domaines les plus anciens de la littérature générale et comparée. En France, les travaux de Jean Marie Carré sur *Les écrivains français et le mirage allemand* ont notamment marqué les recherches sur l'imagologie. Il y a lieu de signaler également, l'étude de D-H. Pageaux qui a consacré sa thèse de doctorat à

---

<sup>40</sup>Littérature générale et comparée, op. cit., p. 107.

<sup>41</sup> Ibid., p. 108.

<sup>42</sup> A. Siganos, « Ecriture et mythe : la nostalgie de l'archaïque », in *Questions de mythocritique*, op. cit.

l'imagologie intitulée, *L'Espagne devant la conscience française au XVIII siècle*, Paris III 1975.

De notre temps, l'étude des images de l'étranger continue de susciter beaucoup d'intérêt. L'imagologie a souffert de deux excès qui ont marqué aussi la littérature. D'abord celui qui consiste à porter une grande attention aux textes littéraires coupés de l'analyse historique et culturelle ou encore, à contrario, en réduisant le texte littéraire à une sorte d'inventaire d'images de l'étranger. Le texte est transformé ainsi en catalogue où l'on se limite à recenser les images en occultant la question de la « littérarité ». On revient, donc, toujours à cette sempiternelle question selon laquelle une œuvre ne peut être réduite à ce qu'elle dit, il importe aussi de l'appréhender dans sa forme, à travers « sa langue étrangère ».

La recherche dans le domaine de l'imagologie va connaître un autre essor. En effet, on se rend compte que les images de l'étranger excèdent de toute part le champ strictement littéraire et deviennent un objet d'étude pour l'anthropologie et l'histoire. C'est pourquoi, les études dans le domaine de l'imagologie se doivent de procéder selon une démarche pluridisciplinaire sachant que les images littéraires se construisent sur un fond plus large, qui englobe plusieurs domaines. Dans *La recherche en littérature générale et comparée* (1983), Michel Cadot pose insiste sur la nécessité d'une telle démarche où la littérature sera mise en relation avec d'autres champs de recherche comme la sociologie, l'histoire, l'anthropologie... « Il s'agit, comme le dit Pageaux, de réinscrire la réflexion littéraire dans une analyse générale qui concerne la culture d'une ou de plusieurs sociétés <sup>43</sup>», sachant que l'imagologie recoupe un certain nombre de recherches menées par des ethnologues, des anthropologues, des sociologues, des historiens des mentalités qui abordent les questions portant sur l'acculturation, la déculturation ou l'aliénation culturelle. Il nous appartient donc de considérer l'étude des images de l'étranger dans un cadre global. « Ainsi conçue, l'image "littéraire" est envisagée comme un ensemble d'idées sur l'étranger, prise dans un processus de littérisation mais aussi de socialisation <sup>44</sup>». Le comparatiste ne doit pas perdre de vue la spécificité du texte littéraire mais on ne peut aussi analyser l'image en nous focalisant exclusivement sur son aspect littéraire ; il nous faut aussi prendre en compte la situation d'énonciation en ouvrant le texte vers son extériorité. Pour paraphraser Bakhtine, on peut dire que l'image sert le contexte et les contextes dans lesquels elle a vécu sa vie sociale intense. Nous pouvons, à partir de là, redéfinir avec Pageaux, notre champ de recherche à propos de l'imagologie : « L'image de l'étranger doit être étudiée comme la partie d'un ensemble vaste

---

<sup>43</sup>*Littératures et cultures en dialogue*, L' harmattan, 2007, p. 28.

<sup>44</sup> Ibid., p. 28.

et complexe : la représentation de l'autre ». Si l'on prend à titre d'exemple le mot « nègre », on s'aperçoit qu'il a connu, selon les époques, différentes acceptions. Jahn rapporte qu'au temps de l'occupation de l'Espagne par les maures, on se figurait le nègre comme un personnage riche, chevaleresque et extrêmement cultivé. Les figures d'Othello sur les tableaux en témoignent. Mais sous l'influence de l'idéologie esclavagiste et colonialiste, le nègre était considéré comme un être taré, dénué d'esprit c'est-à-dire un sous-homme. Avec l'avènement du mouvement de la négritude qui va consacrer l'émancipation du noir, on va donner au mot nègre une signification positive. Qu'est ce que l'on entend par image en littérature comparée ?

### **La notion d'image**

« L'image est [...] l'expression, littéraire ou non, d'un écart significatif entre deux ordres de réalité culturelle » ou encore « l'image est la représentation d'une réalité culturelle au travers de laquelle l'individu ou le groupe qui l'ont élaborée (qui la partagent ou la propagent) révèlent et traduisent l'espace culturel et idéologique dans lequel ils se situent <sup>45</sup>». L'imaginaire social se trouve, en effet, marqué par une profonde bipolarité où l'identité se pose face à l'altérité soit dans un rapport opposé ou complémentaire.

Le concept d'image est à envisager, donc, sous un angle double. Il doit être étudié à la fois dans sa dimension esthétique et sociale. En d'autres termes, tout en tenant compte de la question de la référence (celle-ci ne peut être évacuée) le comparatiste est amené à considérer l'image de l'étranger dans sa dimension esthétique pour saisir la façon dont s'exprime la sensibilité de l'auteur au contact de l'autre. « L'imaginaire que nous étudions est le théâtre, le lieu où s'expriment, de manière imagée [...], c'est-à-dire à l'aide d'images, de représentations, les façons (la littérature entre autres) dont une société se voit, se définit, se rêve <sup>46</sup>». L'image est une représentation, un mélange de sentiments et d'idées dont il importe de saisir les résonances affectives et idéologiques. Interpréter une image ne consiste pas à évaluer son degré de fidélité par rapport au réel auquel cas on retombe dans le piège de la théorie du reflet. Autrement dit, l'étude de l'image doit moins s'attacher au degré de réalité de l'image qu'à son rapport avec un schéma culturel qui lui est préexistant dans la culture regardante. Toute représentation repose sur l'œil et toute image implique par conséquent le regard. C'est pourquoi, l'homme a toujours voulu transformer le monde à son image pour le dominer. D'où

---

<sup>45</sup>*Littératures et cultures en dialogue*, op. cit., p. 29.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 29.

l'intérêt que l'on doit porter à la logique de l'image en vue de comprendre ce qui la fonde, la construit et la rend semblable ou différente des autres. L'imagologie littéraire a, de ce fait, un lien avec l'histoire des idées et des mentalités. L'image de l'étranger peut traduire, sur un plan métaphorique, des réalités nationales qui ne sont pas explicitement avérées et qui peuvent relever de l'idéologie. En plus, donc, de s'intéresser à la dimension littéraire de l'image, il y a lieu d'étudier en parallèle les lignes de force qui régissent une culture ou les systèmes de valeur sur lesquels peuvent s'articuler les mécanismes de la représentation avec l'idéologie qui les sous-tend. « Etudier comment s'écrivent diverses images de l'étranger, c'est étudier les fondements et les mécanismes idéologiques sur lesquels se construisent l'axiomatique de l'altérité, le discours de l'Autre <sup>47</sup> ». Quand on porte un regard sur l'autre, on projette sur ce dernier une certaine image de soi-même. L'image que je me fais de l'autre se trouve doublée en quelque sorte d'un prolongement de mon propre corps et de mon propre espace. « Le regard induit une façon d'être, détermine une manière de se poser et de se projeter dans l'espace et le temps qui engage le corps avec tous les sens [...] dans un vis-à-vis avec l'autre par rapport auquel il joue une partie si ce n'est toute la partie de son destin <sup>48</sup> ». Au moment donc où je dis l'autre, « je dis en même temps le monde qui m'entoure, je dis le lieu d'où sont partis le regard, le jugement sur l'autre <sup>49</sup> ». De ce point de vue, on peut dire que l'image a toutes les caractéristiques de la langue. Tout comme la langue, elle s'énonce (une image parle toujours de quelque chose). Elle se constitue aussi en unités distinctes dont chacune est signe. Elle représente une référence pour tous les membres d'une communauté. L'image est un fait de culture et trouve sa place et sa fonction dans l'imaginaire collectif. Ce qui fait dire à Nietzsche, que « notre penser est un classer, un nommer, donc quelque chose qui revient à l'arbitraire humain » et que « notre rapport à tout être vrai est superficiel <sup>50</sup> » dans la mesure où nous prenons nos images comme modèles. Le stéréotype obéit à la même logique.

## **Le stéréotype**

Si toute culture peut être considérée comme un lieu de production et de transmission des signes, le stéréotype apparaît non pas comme un signe capable de générer des significations

---

<sup>47</sup> *Littératures et cultures en dialogue*, op. cit.

<sup>48</sup> Youssad Saim, *Des modes de signification du nom propre : l'exemple de M. Mammeri, Y. Kateb et J-M-G. Le Clézio*, Thèse de doctorat, Grenoble, 2013.

<sup>49</sup> *Littérature et cultures en dialogue*, op. cit.

<sup>50</sup> F. Nietzsche, *Le livre du philosophe*, Flammarion (pour l'édition française), 1969, p. 58.

mais comme un signal dont on a figé le sens en le réduisant à une seule signification. Les psycholinguistes considèrent la stéréotypie comme un signe pathologique des troubles du langage. Elle consiste en « l'émission répétée et quasi automatique d'un même segment linguistique <sup>51</sup> ». Dans l'histoire de la civilisation, le stéréotype est le signe à travers lequel s'exprime et s'exerce la domination sur l'autre. Le stéréotype est, souvent, le résultat d'un rapport de force. Il s'agit d'enfermer l'autre dans un sens définitif comme si on scellait son destin une fois pour toute. « Le stéréotype, écrit à cet effet Pageaux, est l'indice d'une communication univoque, d'une culture en voie de blocage ». Il fonctionne souvent sous le mode de l'attribution qui consiste à fixer l'autre dans une essence immuable. La littérature africaine constitue un terrain fertile pour l'étude des stéréotypes. Durant longtemps l'Occident a tenu un discours sur l'Afrique et les africains, fait de clichés et de poncifs. Ainsi les peuples colonisés étaient qualifiés de « barbares », de « sauvages ». Dès qu'il s'agit donc d'interroger un texte littéraire, il y a lieu de se demander dans quelle mesure la représentation de l'étranger peut être tributaire de l'idéologie et constituer un enjeu dans l'œuvre. « L'œuvre littéraire est à la fois « signe d'une histoire et résistance à cette histoire <sup>52</sup> ». Il est intéressant de voir, par exemple, comment les écrivains africains vont se ressaisir du discours colonial pour le démonter et le déconstruire pour le dire et le clore dans une parole autre. Le stéréotype, dit encore Pageaux, est l'expression même d'un temps bloqué, le temps des essences ». Il est une sorte d'abrégé d'une culture ; il a vocation à réduire l'autre à sa plus petite expression afin de le saisir dans un discours donné comme allant de soi. Il a donc une fonction tautologique. « Il est non seulement l'indice d'une culture bloquée, il dévoile une culture tautologique d'où toute approche critique est exclue ». Le stéréotype se rapproche, de par sa nature schématique et réductrice, du concept. « Le concept, écrit Todorov dans son introduction à *L'Orientalisme* d'E. Said, est la première arme dans la soumission d'autrui – car il transforme en objet (alors que le sujet ne se réduit pas au concept) ; délimiter un objet comme « l'Orient » ou « l'Arabe » est déjà un acte de violence. Ce geste est si lourd de signification qu'il neutralise en fait la valeur du prédicat qu'on ajoutera : « L'Arabe est paresseux » est un énoncé raciste, mais « l'Arabe est travailleur », l'est presque tout autant ; l'essentiel est de pouvoir ainsi parler de « l'Arabe ». Parler de l'Arabe comme objet et non comme sujet est une façon de le chosifier. Dans ce cas, le concept s'avère toujours tendancieux puisqu'il vise à s'appropriier l'autre pour mieux le dominer car ce qui « s'investit

---

<sup>51</sup> O. Ducrot, J-M. Shaeffer, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972-1995, p. 522.

<sup>52</sup> R. Barthes, « Histoire ou littérature ? », in *Sur Racine*, 1960, p. 149.

dans le concept c'est moins le réel qu'une certaine connaissance du réel <sup>53</sup>». (Barthes) Ce qui revient à dire que pour élaborer une image de l'étranger, l'écrivain ne copie pas le réel, mais il sélectionne un certain nombre de traits ou d'éléments qu'il juge pertinents pour sa représentation. Ce sont les mécanismes de ce choix qu'il appartient au critique de méditer afin de comprendre la signification sociale et culturelle de ces éléments et d'explicitier les raisons de leur choix. Il faut pour cela confronter les résultats de l'analyse lexicale aux données fournies par l'Histoire. Il s'agit de voir si le texte est conforme ou non avec une certaine situation sociale et culturelle et à quelle tradition culturelle et idéologique il répond, saisir dans quel champ de pouvoir et de savoir s'inscrit le texte. Il importe en somme de saisir la façon dont s'articulent la représentation littéraire de l'étranger et la culture dite « regardante ». On voit bien qu'une simple confrontation mécanique du texte au contexte peut s'avérer appauvrissante et peu efficace pour saisir l'enjeu de l'image sur le plan littéraire. Je vais à présent évoquer avec vous L'Orientalisme d'Edward Said qui me semble illustrer parfaitement mon propos sur l'image de l'étranger.

La relation entre l'Occident et l'Orient est une relation de pouvoir et de domination : l'Occident a depuis longtemps exercé sa domination sur l'Orient à des degrés divers. Ainsi sous les qualificatifs attribués à ce dernier, il y a souvent une couche de doctrine ou une dose d'idéologie. E. Said souligne que « les sociétés humaines du moins les cultures les plus avancées ont rarement proposé à l'individu autre chose que l'impérialisme, le racisme et l'ethnocentrisme pour ses rapports avec les cultures autres <sup>54</sup> ». Beaucoup d'écrivains français du XIX siècle vont faire de l'Orient une scène sur laquelle ils vont projeter leurs mythes, leurs fantasmes et leurs obsessions. Dans *L'itinéraire de Paris à Jérusalem*, Chateaubriand reconnaît qu'il ne parle au fond que de lui-même : « Je parle éternellement de moi ». C'est dire que, chez l'auteur, l'Orient est relégué au second plan et qu'il n'est qu'un prétexte pour lui de faire valoir son moi et ses goûts. D'où l'appréciation que porte Stendhal sur son roman : « Je n'ai jamais rien trouvé de si puant d'égotisme et d'égoïsme ». Quand les écrivains occidentaux arrivent en Orient, ils ont déjà l'esprit chargé de préjugés personnels. Chateaubriand arrive, écrit Said, comme un personnage construit et non comme sa propre personne. Il avait besoin de « voir les choses non pas telles qu'elles étaient mais comme lui-même supposait qu'elles étaient ». Ainsi il juge *Le Coran* comme étant « le livre de Mahomet » et qu'il ne contient « ni principe de civilisation, ni précepte qui puisse élever le caractère ». Dans une étude sur l'image, il importe donc comme on le constate de prendre en

---

<sup>53</sup> R. Barthes, *Mythologie*, Seuil, 1957, p. 192.

<sup>54</sup> E. Said, *L'orientalisme*, Seuil, 1980-2005, p. 204.

compte l'imaginaire social qui médiatise la perception de la réalité étrangère par un écrivain. Le regard que porte Chateaubriand se fait ainsi à l'aune de son moi. Il en sera de même de beaucoup d'écrivains comme Lamartine, Nerval ou encore Flaubert. Tous vont en effet se référer aux érudits qui les ont précédés pour se nourrir de leurs citations et de leur répertoire idéologique. Même quand il rencontre de nouveaux matériaux, l'orientaliste, note encore Said, les traite en empruntant l'idéologie de ses prédécesseurs et en s'inspirant de leur thèse. L'image comme nous l'avons déjà mentionné plus haut est tributaire du regard et peut apparaître comme un révélateur éclairant des fonctionnements d'une société dans son idéologie. « Nerval et Flaubert apportaient en Orient, en plus de leurs attitudes culturelles générales, une mythologie personnelle dont les intérêts et même la structure avaient besoin de l'Orient ». Ils vont ainsi thématiser des mythes, des légendes pour en faire des ingrédients de leurs œuvres. Il est particulièrement intéressant de voir comment Flaubert évoque la fameuse Kuchuk Hanem : « Moins une femme qu'une image de la féminité émouvant sans s'exprimer verbalement, Kuchuk est le prototype de la Salammbô et de la Salomé de Flaubert <sup>55</sup>». En effet, note à raison Said, « celle-ci ne parle jamais d'elle-même, elle ne fait jamais montre de ses émotions, de sa présence ou de son histoire. C'est *lui* [Flaubert] qui parle pour elle et qui la représente. Or, il est étranger, il est relativement riche et ses faits historiques de domination lui permettent non seulement de posséder Kuchuk Hanem mais de parler pour elle et de dire aux lecteurs en quoi elle est "typiquement orientale " <sup>56</sup>». A vrai dire Flaubert s'inscrit dans un horizon d'attente forgé par l'idéologie de son temps. Il arrive alors que ce qui est représenté (Kuchuk Hanem) s'efface au profit du sujet (Flaubert) qui le représente :

[...] Percevoir, écrit Deleuze, c'est soustraire de l'image ce qui ne nous intéresse pas, il y a toujours moins dans notre perception. Nous sommes tellement remplis d'images que nous ne voyons plus celles du dehors pour elles-mêmes.

Voilà qui résume bien l'attitude de Flaubert face à l'égyptienne. Quand on ne retient de l'autre que ce qui est conforme à ses désirs on le vide de son essence. Tel est le cas aussi de Lamartine : « Ce qui reste de l'Orient dans [sa] prose n'est pas bien substantiel. La réalité géopolitique a été recouverte par les plans qu'il a faits pour elle ; les sites qu'il a visités, les gens qu'il a rencontrés, les expériences qu'il a eues, sont réduits à quelques rares échos dans

---

<sup>55</sup> L'Orientalisme, Seuil, 1980 (pour la traduction française), p. 215.

<sup>56</sup> Ibid., p. 18.

ses pompeuses généralisations ». Les découvertes objectives de ce que l'on appelle donc l'Orientalisme sont et ont été toujours conditionnés par le fait que ses vérités sont incarnées dans le langage. Mais comme le souligne si bien Nietzsche, les « vérités [du langage] sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont ». Il appartient au critique qui travaille sur l'imagologie de déconstruire justement ces vérités pour en lever le voile et essayer de revisiter leur généalogie pour révéler au grand jour les mensonges dont ils sont enrobés.

## Sixième cours : littérature et musique

A la différence des autres arts, la musique n'est pas représentative dans la mesure où elle n'imité rien. On peut faire valoir le point de vue de l'imitation par exemple dans la peinture, la photographie, la littérature mais pas dans la musique. Aucune signification n'est attachée à la musique comme c'est le cas dans la langue parlée sous le binôme se/sa. Mais d'un autre côté, même si elle ne réfère à rien en termes de communication, la musique n'en n'est pas moins expressive et ce au plus haut degré. On peut donc dire qu'elle a, à la fois, du sens et pas de sens. Dans la musique, écrit Clément Rosset « il n'y a ni message, ni récepteur : le

message est blanc et celui qui aurait pu l'entendre est de toute façon évanoui, perdu dans une béance anonyme<sup>57</sup>». La musique agit sur la psyché et a le pouvoir de transporter l'âme. « Elle nous entraîne avec elle. Bon gré, mal gré ! Il n'est plus question de rester à notre place<sup>58</sup>», dit Claudel. Elle « peut envahir et gouverner la psyché humaine avec une force de pénétration qui n'est pas comparable qu'à celle des narcotiques ou de la transe<sup>59</sup>». A trop chanter comme la cigale on risque ainsi de mal finir comme dans la fable de La Fontaine. Ulysse est, quant à lui, prudent qui ne se laisse pas happer par le chant des sirènes en prenant le soin de se boucher les oreilles. La musique peut être ainsi utilisée pour le bien et pour le pire. Elle peut servir à galvaniser la volonté des gens au travail surtout quand on s'adonne aux tâches difficiles comme la moisson, le chant des bateliers, le chant de la cueillette des olives ...etc. Mais il y a aussi des chants de guerre. Selon Rouget, « le siège de la musique est la psyché, le moi, cette partie non rationnelle de l'esprit qui accueille les passions, l'anxiété, la pitié, le courage, l'appétit animal. La musique en appelle à la psyché de l'homme<sup>60</sup> : à son émotivité, sa sensibilité, sa subjectivité ». C'est pourquoi, il arrive qu'on abuse de la musique pour célébrer les idéologies et glorifier les tyrannies. Dans *La cité du soleil* de M. Mammeri, les idéologues, ont en aversion la musique car elle est « démobilisatrice », « la seule musique admise est celle « des tambours, des clairons et quelquefois de la clarinette ». Quand on parle de musique, on se perd en images, en métaphores et en comparaisons parce qu'en vérité, on a du mal à la saisir et à la cerner. En effet, la musique n'est pas de l'ordre du cognitif mais elle est destinée avant tout à la délectation. Si l'objet musical fascine tant les humains – et aussi les animaux-, c'est parce qu'il se situe hors du champ du désirable et qu'il est toujours autre, à jamais inassouissable. Cela dit, revenons à présent au sujet de notre cours qui porte sur le rapport entre musique et littérature.

La musique a toujours séduit les écrivains et les artistes de façon générale. Des écrivains comme Mammeri, Djaout, Boudjedra, ont écrit sur la musique et les musiciens. Dans *Le dernier été de la raison*, on rencontre par exemple des personnages mélomanes. Djaout met en scène un personnage, Ali El-Bouliga, qui attache beaucoup d'intérêt à la musique qui devient ainsi un élément central de l'intrigue. Des séquences entières sont également consacrées à la musique, par Kateb, dans *Nedjma*. La musique joue même parfois un rôle décisif dans certaines œuvres. Il en est de même dans les romans de Mammeri où l'on croise,

---

<sup>57</sup>Clément Rosset, *L'objet singulier*, Minuit, 1979, p. 62.

<sup>58</sup>Paul Claudel, *L'œil écoute*, Gallimard, « folio », 1946, p. 176.

<sup>59</sup>Georges Steiner, *Errata*, Gallimard, « folio », 1998, p. 123.

<sup>60</sup>Rouget, cité par Marie-Anne Lecouret, in *Sens et signification en musique*

là aussi, des figures de Mélomanes tels que Mouh le flutiste, Lekbir ou encore Aazi. Dans *Les funérailles* de Boudjedra, la narratrice est une férue de musique. L'auteur me confiait lors d'une entrevue qu'il s'intéressait beaucoup au quatrième art. Voilà une piste de recherche à exploiter. Pour clore cette série d'exemples, je voudrai également vous signaler le cas de Le Clézio dont les œuvres abondent en références musicales.

Nous pouvons distinguer plusieurs approches du fait musical dans l'œuvre. Il y a l'approche biographique qui se focalise essentiellement sur l'auteur et celle qui porte son intérêt sur l'œuvre littéraire. La première consiste à s'interroger sur le rapport de l'écrivain à la musique et voir s'il sait par exemple jouer de tel ou tel instrument. François Noudelman a par exemple écrit un livre, *Le toucher des philosophes*, (Gallimard, « Folio », 2008) où il parle de Sartre, de Nietzsche et de Barthes comme des férus du piano. L'approche biographique peut se traduire par des références musicales multiples dans l'œuvre. Une approche thématique peut permettre ainsi de relever les traces musicales disséminées dans le texte. Une telle approche peut cependant devenir anecdotique. Il faut donc éviter le piège qui consiste à inventorier, sous forme de catalogue, les références musicales sans expliquer leur portée dans l'œuvre. A travers le relevé des références, on peut par exemple arriver à comprendre et à cerner les caractéristiques musicales d'une époque donnée ou d'une culture déterminée pour rendre compte du statut de la musique et du musicien à l'intérieur d'une société comme c'est le cas avec *Le dernier été de la raison* de Djaout. Dans *La traversée* Mammeri s'inspire des danses figuratives qu'exécutent les guerriers avec leurs épées. On voit aussi comment la musique agit sur le comportement psychophysiologique des personnages en les conduisant jusqu'à la transe. La musique devient un moyen cathartique par lequel on se décharge du poids de l'existence. Ces investigations, donc, pour peu qu'elles soient intégrées dans une approche globale, peuvent permettre de comprendre l'influence exercée par la musique sur l'auteur. Afin de les exploiter de manière efficace, ces références à la musique doivent faire l'objet d'une explication de façon à montrer leur rôle dans l'œuvre.

J'en arrive à présent à la deuxième démarche qui, sur le plan de la recherche, est de loin la plus intéressante. En effet, au-delà de l'aspect thématique, la musique sera abordée, ici, du point de vue de la structure de l'œuvre sachant que l'intérêt pour la musique ne se traduit pas seulement par de simples allusions à la musique aussi nombreuses soient-elles. L'enjeu de la musique est à situer à un autre niveau, qui participe de la structuration de l'œuvre. En d'autres termes l'affinité du texte avec la musique ne se manifeste pas uniquement au plan thématique mais aussi au plan structurel.

## **L'œuvre comme modèle de structure musicale**

L'approche qui retient le plus les chercheurs est celle qui consiste à déceler dans l'œuvre littéraires les traces d'une structure musicale. Il s'agit donc de découvrir les structures musicales latentes présentes dans le roman.

### **Le thème varié**

Le procédé de variation revêt d'un point de vue structurel une importance égale en musique et en littérature. Dans le domaine littéraire, le thème varié consiste en la présentation, dans sa version la plus simple, d'un thème avec la succession de ses variations qui sont comme autant de répétitions de ce thème auquel il sera fait, tout au long du récit, des traitements différents. On peut citer, à titre d'exemple, la paraphrase, la reformulation et le développement.

Dans le domaine musical, le thème peut être transformé dans sa mélodie, son rythme, son harmonie, son timbre. Le compositeur agit en fonction de ses choix sur l'un ou l'autre de ses éléments.

Comme nous l'avons déjà signalé, la littérature et la musique ont chacune leurs propres particularités. En deçà même de la relation esthétique entre les deux, se pose la question de la relation sémiotique entre deux modes d'expression qui se distinguent l'un de l'autre au point de paraître parfois incompatibles. Si le mot signifie nécessairement quelque chose, la phrase musicale n'a pas de référence extérieure et ne signifie rien. La littérature ne s'accommode pas de répétitions et se développe de façon linéaire. La musique, par contre, affectionne par son essence rythmique la répétition et se développe en boucle, de façon circulaire. Ceci explique la présence du refrain dans le chant ou encore de motifs mélodiques qui confèrent au thème son aspect caractéristique. Une question se pose alors : peut-on construire une œuvre sur le modèle musical ?

La recherche musico-littéraire a essayé d'apporter une réponse à la question. Les théoriciens s'accordent à dire que toute les formes musicales ne peuvent être adoptées et intégrées avec le même bonheur par la littérature pour les raisons que nous avons évoquées plus haut. En effet, c'est là une entreprise qui implique beaucoup de contraintes, liées essentiellement aux différences structurelles de chaque genre, qui rendent parfois la transposition impossible. L'auteur doit ainsi faire preuve de beaucoup d'ingéniosité pour faire jouer l'un par rapport à l'autre. Cela nécessite un exercice de style inédit.

L'exemple de *La traversée* de Mammeri me paraît de ce point de vue intéressant car il permet de montrer comment l'auteur arrive à transposer le chant de l'ahellil dans son roman.

Il faut d'abord rappeler que le roman fait suite à la publication de *L'Ahellil du Gourara* dans lequel Mammeri, après une longue expédition dans le sud algérien, a recueilli le chant ancestral de l'Ahellil qu'il savait menacé de disparition. Dans son livre, il fait une description minutieuse de l'Ahellil avec les différents traits qui le composent.

Dans *La traversée* Mammeri s'est beaucoup inspiré de ce chant. Il y a, en effet, des passages entiers dans le roman qui sont consacrés à L'Ahellil. Mais par-delà le contenu, *La traversée* et le chant de L'Ahellil présentent sur le plan structurel beaucoup d'affinités. Il y a, entre les deux, des similitudes frappantes. Quand on se penche sur les éléments constitutifs du roman, on arrive ainsi à déceler, au niveau structurel, un parallélisme avec la forme du chant. C'est dire qu'on n'a pas affaire à une simple influence mais qu'il s'agit d'un véritable emprunt puisqu'on y retrouve presque tous les éléments structurels de L'Ahellil.

Le lecteur attentif peut ainsi reconnaître les traits qui caractérisent le chant dont l'auteur semble avoir imité la structure musicale jusque dans le détail. Il y a d'abord la mise en scène : « Mourad et Amalia sont couchés dans la chaleur du sable et la douceur du violon ». Cela rappelle l'esprit de communion dans lequel se produit L'Ahellil où « les choristes sont lovés dans l'obscurité de la nuit comme dans la douceur du sein maternel<sup>61</sup> ». A eux deux, donc, Mourad et Amalia forment, comme dans L'Ahellil, le chœur. A cela s'ajoute la musique du « violon », le tout scandé au rythme des sons des « Karkabou » rendu dans le retour intermittent du mot « guergueb ». En fin connaisseur du chant, Mammeri donne l'impression de suivre fidèlement, sans fausse note, la forme musicale de L'Ahellil qu'il agrmente, au niveau de l'écriture, d'une prosodie musicale en recourant aux allitérations et aux assonances. On peut ainsi voir, par une approche analogique, comment la construction du roman répond aux lois de la forme du chant.

---

<sup>61</sup>M. Mammeri, *L'Ahellil du Gourara*, C.N.R.P.A.H, 2003, p.34

## Septième cours : La traduction littéraire

« Il est quasiment impossible d'étudier une période littéraire sans prendre en compte la présence et le rôle joué par les traductions », écrit D-H. Pageaux<sup>62</sup>. La traduction est, depuis toujours, au cœur du comparatisme. C'est un moyen d'identifier des « influences » étrangères et donc d'écrire ou de réécrire l'histoire littéraire et de rendre compte de la dynamique des

---

<sup>62</sup>Op. cit, p. 44.

échanges littéraires. Le cinéma et le théâtre égyptiens doivent par exemple leur essor à la traduction. Atia Abul Naga écrit dans l'introduction de son livre, *Les sources françaises du théâtre égyptien*, (1870-1939) : « L'apparition du théâtre dans le monde arabe est liée de façon indissoluble à la Nahda [...] Au contact de l'Europe, le monde arabe a connu aux XIX et XX siècles une Nahda, c'est-à-dire un relèvement ou selon le terme consacré une "renaissance" <sup>63</sup> ». Khalil Mutrân a traduit en 1912, *Othello* de Shakespeare, sous le nom de *Utayl* et *Le Cid* de Corneille en 1931. Ahmad Dayf traduit la tragédie de Corneille, *Horace* afin de faire connaître le dramaturge français. Ahmad Sawi traduit quant à lui le *Tartuffe* en 1933, Muhamad Masud traduit *L'avare* en 1933. Tawfik El Hakim adapte *Carmosine* d'Alfred de Musset, en 1932, sous le nom d'Amina. Plus tard les pièces de Tawfik El Hakim seront traduites à l'étranger (en français, en anglais, en allemand).

Après la guerre de 1940 et 1945, le théâtre algérien à son tour, mais avec moins d'ampleur, adapte des œuvres du répertoire universel en arabe dialectal telles que l'*Antigone* de Sophocle, *Hamlet* et *Othello* de Shakespeare, *Dom Juan* de Molière. Les traductions comme le souligne Atia Abul Naga, comportent souvent des erreurs et l'auteur donne beaucoup d'exemples. Cela montre tout l'enjeu de la traduction. Pour preuve, le débat entre traduisible et intraduisible a de tout temps occupé l'esprit des hommes de lettres. G. Steiner souligne ainsi, avec une pointe d'ironie, que :

[...] le métier du comparatiste, du traducteur est un art d'honnête trahison de persistante infidélité à une tradition, à une culture ou une communauté de reconnaissance quelle qu'elle soit<sup>64</sup>.

Quand on rend compte du sens du texte « source » on est condamné à le trahir car chaque langue, par ses attaches régionales ou locales, possède en elle-même quelque chose d'unique, une coloration spécifique qui la caractérise et la distingue des autres langues. C'est ce qu'Hermann Broch appelle « un noyau intraduisible » qu'il explique en ces termes :

[...] tout langage symbolique, donc à plus forte raison, tout langage national, forme un tout ressemblant à un organisme dont les parties, c'est à dire les symboles de vocables, ont une parenté d'archétypes entre elles et que, par là aussi, les relations syntactiques quelles qu'elles soient d'une langue, reçoivent cette coloration spécifique qui

---

<sup>63</sup>*Les sources françaises du théâtre égyptien*, SNED, 1972, p. 13.

<sup>64</sup>G. Steiner, *Errata*, Gallimard, « folio », 1988, p. 66.

distinguent différentes grammaires entre elles [...] on appelle cela l'esprit d'une langue et cet esprit qu'on ne pourrait appréhender au moyen du dictionnaire et de la grammaire joue un rôle déterminant dans l'œuvre de la traduction <sup>65</sup>».

En chaque langue s'exprime l'essence du propre et du natal. C'est ce qui fait dire à Cioran : « On n'habite pas un pays, on habite une langue ». La langue tire sa sève de l'histoire et de la mémoire qui nourrissent l'âme profonde d'un peuple. A elle seule, elle véhicule toute une vision du monde. C'est à partir de la langue maternelle que se structure l'inconscient de l'individu et s'exprime son affect. Pour Heidegger, « l'homme parle à partir de la langue à laquelle est voué son être ». On comprend alors Jean El-Mouhouv Amrouche quand il dit : « Je ne sais pleurer qu'en berbère ». C'est là qu'apparaît, justement, la difficulté de la tâche du traducteur qui, à un moment ou un autre, bute irrémédiablement sur cette part irréductible de la langue. S'il veut être fidèle dans sa traduction, il faut qu'il soit en mesure d'accéder au fond intime de la langue source à partir de laquelle parle l'Autre, plonger donc, dans « l'essence abyssale » (Derrida) de sa langue. S'il occulte la profondeur de la langue, il se condamne à rester à la surface de cette dernière. Il s'agit en d'autres termes de saisir, à sa juste dimension, ce que la linguistique moderne appelle l'acte d'énonciation :

On ne peut dire une phrase, on ne peut la faire accéder à une existence d'énoncé sans que se trouve mis en œuvre un espace collatéral. Un énoncé a toujours des marges peuplées d'énoncés<sup>66</sup>.

Quiconque, et cela est encore plus vrai pour le traducteur, ne se risque pas dans ces marges peuplées de mythes, de symboles, tout ce qui donne en fait sa coloration spécifique à la langue et l'irrigue en son fond, ne peut que rester à la surface de la langue, c'est-à-dire « hors-jeu », hors-jeu du réseau verbal qui la constitue et anime son être. La parole poétique ne sort que d'une langue que l'on habite. D'où le défi auquel est confronté l'interprète lorsqu'il est face à cette parole singulière car celle-ci, comme le dit Benjamin, n'est pas de l'ordre du « communicable » :

Si en guise de métaphore, on compare l'œuvre qui grandit à un bucher enflammé, le commentateur se tient devant elle comme le chimiste, le critique comme l'alchimiste. Alors que pour celui-là, bois et cendres

---

<sup>65</sup>Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, Gallimard, 1966, p. 299-300.

<sup>66</sup>M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, p. 128.

restent les seuls objets d'analyse, pour celui-ci seule la flamme est une énigme, celle du vivant. Ainsi le critique s'interroge sur la vérité dont la flamme vivante continue de brûler au-dessus des lourdes bûches du passé et de la cendre légère du vécu<sup>67</sup>.

Il arrive, en effet, pour des considérations idéologiques que la critique occulte ce qui est digne de poétiser et que Benjamin désigne métaphoriquement à travers « la flamme vivante » qui continue de brûler sur le « bucher » des signes indéfiniment. Le vrai interprète est celui qui jouit de la faculté de l'étonnement qui permet de dépasser le stade du commentateur stérile pour s'élever à celui du critique. Le comparatiste a besoin de se mettre dans les conditions de réceptivité créatrice, – car ne l'oublions pas, la critique est aussi un moment récréatif –, nécessaire à la compréhension de l'œuvre et à une meilleure appréciation, une meilleure écoute, de sa dimension subjective. « Ce qu' [une œuvre] a d'essentiel, écrit encore Benjamin, n'est pas communication, n'est pas message. Une traduction [...] qui cherche à transmettre ne pourrait transmettre que la communication et donc quelque chose d'inessentiel<sup>68</sup> ». On peut déduire du propos de l'auteur combien la traduction est problématique puisque ce qu'elle se propose de rendre est pratiquement « insaisissable » à partir du moment où il est lié avec le « poétique ». Il ressort donc du propos de l'auteur que la traduction littéraire est doublement problématique pour le traducteur. D'abord, ce dernier est amené, à travers son interprétation à reconstruire un sens. Il a beau faire preuve d'objectivité, il reste que son interprétation elle-même se fonde sur son champ de vision. Il doit, en effet, user de périphrases, de figures et cette part de subjectivité peut, de ce fait, interférer dans le langage propre de l'écrivain et influencer sur lui. Ensuite, comme le dit si bien Barthes, il « est stérile [et vain] de ramener l'œuvre à l'explicite<sup>69</sup> », car ce que dit l'œuvre au fond est rien ou plutôt rien que l'on puisse enclore dans un sens définitif. C'est pourquoi la critique ne saurait être une traduction et « prétendre retrouver le fond de l'œuvre car ce fond est le sujet même. C'est-à-dire une absence<sup>70</sup> ». Une traduction, aussi fidèle soit-elle, ne peut par conséquent prétendre ressembler à l'original. Il restera toujours cet « intouchable » (Benjamin) qui constitue la marque de fabrique de l'auteur. C'est à cette part secrète que le comparatiste, selon Pageaux, doit être attentif sans avoir à en forcer le sens ni à la dénaturer :

---

<sup>67</sup>W. Benjamin, *Œuvres*, Gallimard, « Folio », 2000, p. 275.

<sup>68</sup>Ibid., p. 245.

<sup>69</sup>R. Barthes, *Critique et vérité*, Seuil, 1966-1999, p. 77-78.

<sup>70</sup>Ibid., p.78.

[...] la traduction « littéraire » est une opération sur un langage, l'idiome particulier, propre à un écrivain. Dans ce cas, on voudrait parler d'interprétation, au sens musical du terme : traduire c'est un certain respect du texte autre qu'il faut comprendre, prendre avec soi, mais auquel il faut conserver son infrangible originalité, son altérité.

Le respect du « texte autre » passe par la nécessité de lui « conserver son infrangible originalité », qui le rend à nul autre pareil. Entreprise utopique selon Barthes qui va jusqu'à qualifier la traduction littéraire de « rêve » :

Le rêve : connaître une langue étrangère (étrange) et cependant ne pas la comprendre ; percevoir en elle la différence sans que cette différence soit jamais récupérée par la socialité superficielle du langage, communication ou vulgarité ; connaître, réfractées dans une langue nouvelle, les impossibilités de la nôtre : apprendre la systématique de l'inconcevable ; défaire notre « réel » sous l'effet d'autres découpages, d'autres syntaxes ; découvrir des positions inouïes du sujet dans l'énonciation, déplacer sa topologie ; en un mot, descendre dans l'intraduisible.

Vous aurez remarqué que le propos de Barthes se recoupe avec celui d'Hermann Broch et Walter Benjamin. Tous aboutissent au constat selon lequel la traduction serait autrement plus complexe *a fortiori* quand il s'agit d'une traduction littéraire. Comment traduire donc l'intraduisible sans pour autant tomber dans la trahison ? Comment distinguer entre une mauvaise et une bonne traduction ? Certains écrivains n'hésitent pas par exemple à s'auto-traduire, ou le cas échéant, à participer, quand cela est possible, à la traduction de leurs œuvres. C'est le cas de Rachid Boudjedra. Pour Benjamin, le critique ne peut traduire qu'en faisant lui-même « œuvre de poète ». Au-delà de l'acte interprétatif, la traduction implique aussi un acte créatif par lequel le traducteur est censé refaire, voire revivre l'expérience de la création et les « douleurs de l'enfantement » (Broch) de la parole étrangère afin de mieux la comprendre. Dans ce sens :

[...] comprendre est coïncider avec le mouvement créateur ou organisateur et non point imiter un démiurge, mais reproduire et revivre pour son propre compte le geste démiurgique comme si c'était

la première fois, il faut convenir que l'intellection est une forme gnostique de création, autrement dit une récréation<sup>71</sup>.

La traduction littéraire procède d'un mouvement herméneutique qui a pour but d'accéder au sens du texte source et d'en saisir la singularité. Le traducteur est ainsi appelé à faire « l'épreuve de l'étranger » (A. Berman). C'est là tout le dilemme car il ne s'agit pas, pour lui, de s'attacher à la seule relation du transfert d'un texte d'une langue à une autre mais de faire « œuvre de poète » (Benjamin) afin de traduire selon le poème :

Traduire selon le poème dans le discours, c'est traduire le récitatif, le récit de la signifiante, la sémantique prosodique et rythmique, non le stupide mot à mot<sup>72</sup>.

La traduction ne se limite pas à la transposition littérale d'un sens, d'un contenu ou d'un mot d'une langue à une autre. Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, une traduction dont l'essence est de ressembler à l'original est en soi une entreprise impossible car chaque langue renferme, en elle-même, un « noyau intraduisible » qui tient à son esprit et à son être. Plus on arrive à se rapprocher de cet esprit, plus on a la chance de réussir la traduction. Foucault donne l'exemple de la traduction de *L'Enéide* de Virgile par Klossowski. La traduction de ce dernier n'est pas littérale mais elle est structurellement liée à l'original et c'est de là qu'elle tient son efficacité. Ce qui fait dire à Foucault que « chaque mot, comme Enée, transporte avec soi ses dieux natifs et le site sacré de sa naissance<sup>73</sup> ». Comme si pour fixer les nuances les plus subtiles de la pensée de Virgile, Klossowski s'est appliqué le vers de Boileau : « D'un mot mis en sa place enseigne le pouvoir ». Nous pouvons donc dire, avec George Mounin qu'il y a deux voies d'accès aux significations : la voie ethnographique et la voie linguistique. Plus on acquiert les éléments de civilisation propres à une langue, plus on pourra accéder à la vision du monde qui la sous-tend et mieux on sera en mesure de la posséder et par conséquent de la traduire.

---

<sup>71</sup> Vladimir Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Seuil, « Points », 1980, p. 58.

<sup>72</sup>H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999, p. 24.

<sup>73</sup>M. Foucault, *Dits et écrits*, Gallimard, 1954-1969.

## Exemples d'exercice comparatiste

### Etude thématique / intertextualité

Etude comparative sur les thèmes de la « violence » et du « temps » dans *Cent ans de solitude* de G. G. Marquez et *la vie et demie* de Sony Labou- Tansi.

Confrontez les passages en faisant ressortir les liens intertextuels entre les deux :

#### 1- Passage du roman de *Cent ans de solitude* :

Un filet de sang passa sous la porte, traverse la salle commune, sortit dans la rue, prit le plus court chemin parmi les différents trottoirs, descendit les escaliers et monta des parapets, longea la rue aux Turcs, prit un tournant à droite, puis un autre à gauche, tourne à angle droit devant la maison des Buendia, passa sous la porte close, traversa le salon en rasant les murs pour ne pas tâcher les tapis, poursuivit la route par l'autre salle, décrivit une large courbe pour éviter la table de la salle à manger, entre sous la véranda aux bégonias et passa sans être vu sous la chaise d'Amaranta qui donnait une leçon d'arithmétique à Auréliano José, s'introduit dans la cuisine où Ursula s'appêtait à casser trois douzaines d'œufs pour le pain.

- Ave Maria. Très pure ! s'écria Ursula.

Elle suivit le filet en sens inverse cherchant son origine. (143)

#### 2- Passage de *La vie et demie* :

Le Guide Jean- Cœur-de-Père coupa de ses propres mains la langue de Layischo. Il y eut un petit ruisseau de sang qui coula de la cahute au jardin des perles, traversa la forêt des Méditations, jusqu'au lac des âmes simples, arriva au théâtre Pontinacra et s'arrêta devant la galerie des Diamants où le guide Jean-Cœur-de-Père venait souvent rêver. (84)

### Exemple d'analyse

#### A- Le thème de la violence

La façon glaciale par laquelle le narrateur relate la scène – car pour horrificante qu'elle soit, celle-ci n'a aucunement l'air de l'épouvanter – de l'itinéraire du sang, jusque dans le menu détail, est pour le moins troublante. Le sang est tellement banalisé qu'il finit par prendre place naturellement parmi les choses et les gestes quotidiens jusqu'à devenir un fait totalement

ordinaire, aussi ordinaire que la leçon d'arithmétique d'Amaranta. Le sang ne constitue pas seulement un élément du décor, il nous confronte à la diffusion d'une atmosphère qui, chemin faisant, va gagner l'espace. La personnification du « sang », érigé en la circonstance en actant à part entière, ajoute une dose de tragique à la scène : il évite de « tâcher les tapis », il évite la « salle à manger » comme pour entrer en sympathie avec les humains. Comme dirait Camus, « on ne s'étonne jamais assez de ce manque d'étonnement <sup>74</sup>».

Dans *La vie et demie*, Sony Labou Tansi reprend à moindre frais la scène de Marquez . Même si par rapport au colombien, Tansi semble, en apparence, faire l'économie des mots, nous avons affaire là aussi, à la même atmosphère où s'exprime, avec la même intensité mais à une plus grande échelle, celle de la ville en l'occurrence, l'ensanglantement du cadre spatial. Tout comme chez Marquez, on a la sensation que le sang fait partie du décor ; il court à l'infini, filant dans son sillage, sa fable funèbre sans susciter le moindre émoi. En fait, le « mouvement du récit, là encore, consiste à nous obliger à voir combien ces éléments en apparence [étranges] sont en fait proches [des gens de la katamanalasia], jusqu'à quel point ils sont présents dans [leur] vie <sup>75</sup>». C'est pourquoi, l'instance de description ne fait pas trop cas de la victime. Notons le contraste saisissant entre l'opulence et le prestige affichés dans les noms propres : « jardin des Perles », « galerie des Diamants », et l'idée mortifère véhiculée dans le sang. Alliance de mots pour le moins paradoxale tant ils jurent entre eux. Une façon de dire que le Guide bâtit son royaume et ses rêves dans le sang.

## B- Le thème du temps

### 1- Passage du roman de *Cent ans de solitude* :

Quel jour sommes-nous ? Auréliano lui répondit qu'on était le mardi. « C'est bien ce que je pensais dit José Arcadio Buendia. Mais d'un seul coup, je me suis rendu compte qu'on continuait à être lundi, comme hier. Regarde le ciel, regarde les murs, regarde les bégonias. Aujourd'hui aussi, c'est lundi . (85)

---

<sup>74</sup> Cité par T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, « Points », 1970, p. 177.

<sup>75</sup> Ibid., p. 180.

## 2- Passage de *La vie et demie* :

Le temps passait en Katamanalasia toujours de la même façon, les gens ne cherchaient même plus à savoir d'où venait le temps où il allait, qui l'envoyait. A part les gens de Martial qui avaient enseigné le métier de se faire tuer, tout le monde disait : « C'est le temps des guides » ou bien : « C'est le temps de Martial » ou bien : « Vous ne comprenez pas que c'est le temps de Dieu ? » (133)

### Analyse :

Dans les deux romans la problématique du temps occupe une place centrale et donne lieu à de longues méditations. Dans *Cent ans de solitude*, José Arcadio Buendía a l'impression que le temps ne passe pas. Le père finit par se résoudre à l'idée que la « mécanique du temps s'est dérégulée ». Quand le temps se fige et que tout a l'air de tourner en rond, forcément c'en est fini de l'espoir ; place est à l'ennui. Tel est le destin des personnages marquezien qui semblent pris, malgré eux, dans un engrenage vicieux et implacable dont ils n'arrivent pas à se sortir. On a l'impression que le temps pour eux n'existe pas.

Le constat que fait le narrateur de *La vie et demie* semble se recouper en tout point avec celui de *Cent ans de solitude*. Tout comme le père José Arcadio, Chaidana n'arrive pas à s'expliquer l'attitude passive des villageois qui paraissent totalement déconnectés du temps comme si la vie s'était définitivement arrêtée pour eux. Les personnages tansien n'attendent eux aussi rien de la vie si bien qu'à force de désespoir, ils se désintéressent à leur tour du monde devenu à leurs yeux absurde vu qu'il ne s'inscrit plus dans le mouvement du temps. L'ignorance, à la fois, de sa provenance « On ne sait pas d'où vient le temps... » et de sa direction « on ne sait pas où il va... », entraîne une sorte de nivellement du temps qui se trouve réduit à une pure continuité sans relief : point d'évènement qui puisse le tirer de sa banalité.

### Conclusion

Dans les deux romans, il est fait état d'un constat historique selon lequel, le temps s'est aboli et avec lui le monde. Etant dans l'incapacité d'infléchir le destin qui entrave leur vie, les personnages de G. G. Marquez et S. Labou-Tansi se condamnent à s'exclure de l'Histoire.

## Exemple : le mythe dans la littérature

Support : La scène du rêve dans *Le sommeil du juste* de Mouloud Mammeri

Objectif du cours : amener les étudiants à saisir, à partir des passages, la façon dont se greffe le mythe dans le texte.

Passages extraits du roman :

Ses cheveux hirsutes étaient penchés sur la grosse virgule flexible de la flamme qui surmontait comme irréaliste la vieille lampe d'argile noircie [...] La tête ébouriffée du cousin Hand était par-dessus comme celle d'un sorcier. (S, 37)

Il embrassa la terre de ses lèvres, goulûment, comme s'il avait soif.

[...]

Un rictus énorme secouait ses côtes, sa poitrine velue, faisant danser dans la lumière les cheveux de sa tête ronde, le jetait dans des contorsions frénétiques qui semblaient devoir le rompre. (S, 39)

Le Yatagan dissimulé sous le burnous Hand errait dans les rues tortueuses [...] Un rire mauvais, hideusement, crispa ses lèvres.

Il voulait tuer celui-là plus longuement, en coupant la peau, la chair à petits coups en enfonçant peu à peu la lame, lentement pour que l'autre se sentit bien mourir et souffrît avant de partir. (S, 45-46)

Le sang lui giclait sur les yeux, la bouche, les poils roux de sa poitrine. (S, 47)

### Analyse :

1- On commence par relever les traits descriptifs du personnage :

- tête ébouriffée comme celle d'un sorcier
- Il embrasse goulument la terre
- rictus énorme
- poitrine velue
- contorsions frénétiques
- un rire mauvais crispa hideusement ses lèvres

3- Comment peut-on interpréter cette description ?

- Défiguration du visage
- Hand perd ses attributs humains pour laisser apparaître sa nature animale
- Hand s'enfonce dans l'infra-humain et tombe dans la déchéance

4- Que cherche à montrer l'auteur à travers cette description ?

Il cherche à mettre la violence en scène en érigeant le mal en spectacle et en le portant à son paroxysme.

L'auteur n'hésite pas à grossir les traits et à rendre le spectacle insoutenable car il cherche en fait à choquer le lecteur et à secouer sa conscience.

En vérité cette dramatisation à outrance sera propice à la convocation du mythe.

### **L'irruption du mythe**

Passages extraits du texte:

Hand s'avança, son Yatagan baissé vers la gauche, obliquement, pour frapper du revers de la lame. Malha recule vers le coin de la pièce en criant :

– Je le prends sous ma protection. Eloigne-toi ! Sous ma protection. Je suis une femme ! Tu ne vas pas tuer sous les yeux d'une femme. (S, 49-50)

C'est vrai : on ne tue pas sous les yeux d'une femme. Celui qui tue l'homme qu'une femme a pris dans sa protection est à jamais déshonoré. (S, 50)

A l'instant où Hand, dans son désir insatiable de violence, leva son yatagan pour porter le coup de grâce à Mkidèch « [...] une main [le] lui enleva par derrière en lui tordant le poignet. Il se retourne : c'était le marabout d'Ighzer. (S, 50)

## Analyse et interprétation

Nous ne pouvons pas ne pas faire ici un rapprochement avec le rite abrahamique tant l'image parle d'elle-même. **La figure du marabout d'Ighzer rédempteur est une reprise de celle de l'Ange Gabriel surgissant derrière le prophète Abraham auquel il fait don de la bête du sacrifice.** La violence du sacrifice était destinée à supplanter, en la détournant sur la victime expiatoire, la violence humaine. C'est ce que nous suggère à demi mot et par ellipse la scène finale du rêve.

A travers l'intervention du marabout (figure par excellence du père), dans la scène tragique de la mort, **il y a comme une volonté de redonner un visage et un propre à l'homme (Hand) et de réparer cette humanité qui lui a fait longtemps défaut par le passé. En empêchant le crime qui allait se perpétrer sur l'enfant, le marabout met fin au cycle de la violence.** Non seulement il incarne l'ordre et l'impose à nouveau mais, en sauvant l'enfant, il permet à la communauté de se perpétuer. Le geste du marabout se recoupe par sa solennité avec celui du personnage mythique, lequel a consacré le passage de l'état de nature à l'état de culture. En effet, « celui qui devait être la victime » a été libéré [...] sauvé » [...] et en lui toute la descendance...<sup>76</sup> ». Le marabout d'Ighzer ne fait que rééditer le geste ancestral du père et rachète par là même le groupe. L'expiant ainsi de sa faute originelle, il le sauve de la déchéance et de la décomposition qui le menacent. Le marabout vient de la sorte effacer l'esprit satanique de Hand. En le réhabilitant sous ses traits humains, il lui fait retrouver son image d'être clairvoyant tel que Dieu l'a créé à son effigie.

---

<sup>76</sup> Y. Moubarac, *Abraham et Le Coran*, J. Vrin, 1958, p. 142.



## Bibliographie de recherche

1. C. Pichois et Mikel André Rousseau, *La littérature comparée*, Armand Collin, 1967.
2. Marius François Guyard, *La littérature comparée*, QSJ ?, puf, 1951-1978.
3. D-H Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Armand Collin, 1994.
4. D-H Pageaux, *Trente essais de littérature générale et comparée*, L'Harmattan, 2003.
5. D-H Pageaux, *Littérature et cultures en dialogue*, L'Harmattan, 2007.
6. C. Degrève, *Eléments de littérature comparée*, (I thèmes et mythes) Hachette, 1995.
7. C. Degrève, *Eléments de littérature comparée*, (III formes et genres), 1996.
8. A. Gérard, *Afrique plurielle*, études de littérature comparée, Atlanta, 1996.
9. D. Chauvin, Y. Chevrel, *Introduction à la littérature comparée*, Dunod, 1996.
10. Adrien Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Puf, 1988.
11. D. Souiller, V. Troubetzkoy, *Littérature comparée*, Puf, 1998.
12. G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1996.
13. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Fata Morgana, 1978.
14. E. Glissant, *L'intention poétique*, Seuil, 1969.
15. E. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996.
16. E. Glissant *Le discours antillais*, Gallimard, 1997.
17. E. Glissant, *La philosophie de la relation*, Gallimard, 2009.
18. H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999.
19. M. Bakhtine, *Les Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne L'âge d'homme, 1970
20. Anne Maurel, *La critique*, Hachette, 1994, 1998.
21. J. Gracq, *En lisant en écrivant*, José Corti, 1981.
22. Malraux, *Les voix du silence*, Gallimard, 1951.
23. J. Kristeva, *Séméiotique*, recherches pour une sémanalyse, Seuil, « Points », 1969.
24. G. Steiner, *Grammaires de la création*, Gallimard, « Folio », 2001.
25. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969.
26. M. Foucault, *Dits et écrits*, Gallimard, 1954-1969.
27. J. Derrida *La dissémination*, Seuil, « Points », 1972.

28. H. Focillon, *Vie des formes*, puf, 1943.
29. *Questions de mythocritique*, sous la direction de D. Chauvin et A. Siganos et P. Walter, Imago, 2005.
30. M. Zérafra, « Ordre mythique et ordre romanesque », in *Claude Lévi Strauss*, textes réunis par R. Bellour et C. Clément, Gallimard, 1979
31. P. Brunel, *Mythocritique*, Théorie et parcours, puf, 1992.
32. E. Said, *L'orientalisme*, Seuil, 1980-2005.
33. D. Bergez, *Littérature et peinture* ; Armand Collin, 2011
34. Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, Gallimard, 1966.
35. W. Benjamin, *Œuvres*, Gallimard, « Folio », 2000.

#### i. Musique et littérature

36. Isabelle Piette, *Littérature et musique*, P.U.N, Belgique, 1987.
37. V. Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Seuil, 1983.
38. V. Jankélévitch, Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, 1978.
39. Vladimir Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Seuil, « Points », 1980.
40. Márta Grabócz (dir.), *Sens et signification en musique* (Préface de Daniel Charles) Paris, Hermann Éditeurs, 2007.
41. G. Steiner, *Errata*, Gallimard, « folio », 1988.
42. G. Steiner, *Langage et silence*, (1967), Les belles lettres, 2010.
43. G. Steiner, *Réelles présences*, Gallimard, 1989.
44. Paul Claudel, *L'œil écoute*, Gallimard, 1946.
45. Bernard Sève, *L'altération musicale*, Seuil, 2002-2013.
46. M. Mammeri, *L'Ahellil du Gourara*, C.N.R.P.A.H, 2003.
47. Clément Rosset, *L'objet singulier*, Minuit, 1979.

## Littérature et photographie

49- P. Ortel, « La mémoire en noir et blanc » in Revue *Esprit* n°206, 1994

50-R. Barthes, *La chambre claire* : Notes sur la photographie, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

50- *Le récit et les arts*, sous la direction de : C. Amey, C. Cheyrezy, J. Morizot, J-P. Olive, D. Willoughby, L'Harmattan, 1998.

## Lectures comparatistes : Exemples d'initiation à l'analyse comparative

### Le rapport musique littérature dans *La colline oubliée* de M. Mammeri

Qui a eu à côtoyer l'univers romanesque mammerien ne peut rester indifférent à son côté chantant et à ses mélodies qui viennent imprimer, par leur influx, un rythme singulier à l'écriture. Des passages entiers de *La colline oubliée*, *du Sommeil du juste*, *de L'opium et le bâton* ou encore de *La Traversée* se donnent à lire et surtout à entendre comme des morceaux de musique et il suffit qu'on y prête écoute pour que notre être tout entier, tombe sous le charme et soit convié au voyage dans l'ineffable. Mais une question d'emblée se pose : d'où Mammeri tient-il cette veine musicale qui anime son œuvre de bout en bout et en profondeur ? Nous pouvons trouver un début de réponse dans l'interview accordée par l'auteur à J.M. Amrouche. Quand celui-ci lui demandait comment il est venu à l'écriture, Mammeri répond :

Des événements, des êtres, des modes de vie que j'avais aimés se sont naturellement organisés en moi selon des lignes de force, dont je n'avais pas toujours, du moins sur le moment, clairement conscience. Une fois lancé, le roman vit de lui-même et plus seulement de mon plaisir, ni même de ma volonté, mais encore faut-il qu'il y ait d'abord une molécule initiale d'où vient tout le reste. Chez moi souvent, c'était un rythme obstiné et d'abord rattaché à rien, la sensation aigüe, lancinante d'une atmosphère, l'obsession d'un être. A partir de là, tout s'ordonnait, se cristallisait<sup>77</sup>.

A première vue, il y a comme un contresens qui se dégage du propos de l'auteur et qui nous place, de fait, devant une aporie. Dans un premier temps, il reconnaît sa dette à l'égard du réel dans l'élaboration de son œuvre. Il parle à l'évidence des « événements, des êtres, des modes de vie qu' [il] a aimés ». Dans un deuxième temps en revanche, il soutient qu'en matière de création, du réel l'œuvre est quitte et qu'elle ne lui doit en somme « rien » du fait qu'elle recèle en elle, une force qui lui permet de se construire de façon autonome, hors du monde. L'écriture procéderait d'un « rythme obstiné d'abord rattaché à rien » – et on voit se profiler ici l'idée qui a longtemps tenu en haleine Flaubert – et serait donc, en tant que produit pur de l'imagination, de l'ordre de l'intemporel. Comment l'œuvre peut-elle à la fois revendiquer son appartenance au réel et au même temps prétendre s'en affranchir totalement pour se soutenir uniquement de sa propre forme?

---

<sup>77</sup>M. Mammeri, *Ecrits et paroles*, T1, Cnrpah, 2008, p. 67.

Si on interprète en profondeur le passage, on se rend compte que de contradiction, à vrai dire, il n'y en a point. Pour le dire en termes plus clairs, si opposition en apparence il y a, il reste que les deux idées se complètent. Ce que met très bien en évidence l'expression « d'abord » qui vient relativiser le propos de l'auteur pour signifier que les choses ne sont pas aussi tranchées qu'on le pense. Disons, pour faire court, que « les évènements, les êtres, les modes de vie » font ici fonction de support à la création comme va l'explicitier un peu plus loin la référence à « l'atmosphère ».

Tâchons justement de nous attarder sur ce mot car nous rentrons maintenant dans le vif de notre propos. Pourquoi l'auteur évoque-t-il l'atmosphère et en quoi celle-ci peut-elle être en jeu dans l'expérience de la création ? Mais d'abord que faut-il entendre par / sous ce mot aux contours fuyants, voire impalpables ? Selon Le Petit Robert, l'atmosphère « est l'air d'un pays ». Il y a lieu de voir plutôt du côté de la langue allemande où le nom, de même sens, paraît plus édifiant quant à notre propos. Le mot « Stimmung », que l'on traduit aussi par « disposition affective » ou « tonalité affective » en français, est dérivé de voix (Stimme). Dans la définition qu'en donne Heidegger, le rapprochement métaphorique avec la musique transparaît clairement. Le philosophe l'associe à « vocation, résonance, ton, ambiance, accord affectif, subjectif et objectif <sup>78</sup> ». Le mot « atmosphère » prend vraisemblablement la même résonance chez Mammeri dont, disons-le au passage, on connaît l'intérêt qu'il porte au romantisme allemand. L'atmosphère comprendrait donc, en elle, quelque chose qui a trait à la voix et aurait par voie de conséquence un lien avec la musique. Il importe, donc, de bien entendre dans le propos de Mammeri, cité plus haut, que l'œuvre n'est pas seulement une affaire de travail sur les mots et qu'elle a aussi une nature spirituelle qu'elle puise dans l'atmosphère natale. En d'autres termes, si l'écrivain excelle, par sa manière ingénieuse, dans la manipulation des signes qui l'habilite, de ce fait, à exprimer avec beaucoup de lucidité la conscience du monde, le natal sert en retour de fond à son expérience poétique. Les adverbes de lieu comme le « y » dans « faut-il qu'il y ait », le « où » dans « molécule initiale d'où vient tout le reste », et le « là » dans « A partir de là tout s'ordonnait », ne réfèrent pas seulement à un lieu, mais sont autant de points de langue où se marque la connexion à la vie originelle et retentit l'appel induit par les

---

<sup>78</sup>Cité par M. Richir dans *Universalis*. Dans la définition que nous fournit Pierre Kaufmann dans *L'expérience émotionnelle de l'espace*, J. Vrin, 1967, p. 224, il n'est pas mis l'accent sur la musique : « L'atmosphère [...], écrit-il, c'est d'abord la qualité émotionnelle en tant qu'elle est inhérente à la totalité du champ d'expérience ».

« ondes de la patrie <sup>79</sup>» qui font vibrer les cordes de l'âme de l'auteur comme une sorte d'instrument musical. Cet appel revêt un aspect fondamental car c'est en lui que s'ébauche la première tonalité de l'œuvre – Mammeri la compare à la molécule initiale – qui va orienter et guider le poète dans son expérience créatrice. Dans son épigraphe à *Chants berbères de Kabylie*<sup>80</sup>, L'Harmattan, 1988, Jean El Mouhoub Amrouche évoque, à son tour, ce que sa création doit à son lieu natal car c'est au sein de son murmure intime, qu'il a puisé, lui aussi, son « idéal mélodique <sup>81</sup>» :

[...] en ce lieu, j'ai reçu les empreintes primordiales et entendu pour la première fois une mélodie du langage humain qui constitue dans les profondeurs de la mémoire l'archétype de toute musique de ce que l'Espagne nomme admirablement le chant profond.

Tout comme Mammeri, la mélodie du lieu joue le rôle d'élément déclencheur et générateur du possible poétique. Sauf que la musique ne résonne que pour celui qui sait entendre, c'est à dire aux oreilles du poète qui chante. Ce dernier ne se contente pas de répercuter passivement le chant, faut-il encore qu'il soit en mesure de se l'approprier intérieurement, de le faire sien et de l'éprouver à même sa chair afin de lui réinventer une nouvelle résonance. D'où la nécessité, pour lui, de poser comme principe à son processus de création, le « rien » dont parle Mammeri et qu'il ne faut pas entendre ici au sens d'un « rien » absolu mais plutôt comme moyen de se tenir à distance du fond natal en vue de pouvoir entamer un autre commencement car « [p]enser, [écrire] c'est faire l'épreuve d'une sécession », à la faveur de laquelle peut s'accomplir le rejeu du monde. Le « rien » institue, donc, la démarcation, l'écart essentiel sans lequel il ne peut y avoir de place pour la création. Il incarne l'espace où, sous l'impulsion du chant de la patrie, l'écriture se déploie, laissant ainsi jouer dans sa dynamique librement les accords qui, du coup, s'ajustent, s'ordonnent et se cristallisent en se mettant progressivement en place comme dans un arrangement musical. Alors, comme le dit si justement Mammeri, « le roman vit de lui-même ».

Il est temps à présent d'illustrer, par un exemple concret, la façon dont Mammeri investit la musique dans son texte et l'intègre à son processus signifiant en les faisant jouer l'un et l'autre de manière inédite. Comme je l'ai annoncé plus haut, je me

---

<sup>79</sup> Selon l'expression d'Hölderlin.

<sup>80</sup> Jean-El-Mouhoub Amrouche, *Chants berbères de Kabylie*, L'Harmattan, 1988.

<sup>81</sup> Selon l'expression de G. Steiner, *Langage et silence*, Les belles lettres, 2010, p. 65.

propose, à présent, d'aborder la scène où le narrateur de *La colline oubliée* évoque, à travers Taasast, la fiancée du soir qui me semble, en effet, constituer un support éclairant pour l'approche de la question musicale dans la littérature.

Parler de musique chez Mammeri, nous amène forcément à parler de Taasast. Sans trop vouloir forcer la comparaison, on peut dire que Taasast est au groupe de Aazi ce qu'est l'opéra aux musiciens modernes. On y déclame des vers, on y danse sur tous les airs la « Sehdja », on y joue de la « flute » au rythme endiablé du « tambourin ». Bref, à Taasast on est mélomane de nature et chacun y va avec son propre goût et y met sa propre touche pour cultiver à sa façon les muses. Taasast passe, en effet, pour le royaume où l'on célèbre le chant, la danse, la culture et la civilisation. Sa situation géographique qui la fait trôner sur l'ensemble des bâtisses du village, la rend propice à la transcendance de l'esprit. Elle rime, en somme, avec le « gai savoir » si bien que la question de son ouverture, maintes fois compromise, préoccupe profondément les membres du groupe qui voient en elle un signe de salut pour leur existence. En effet, la fermeture de Taasast, imposée par la société coloniale, est synonyme d'un monde qui cesse de chanter et qui, donc, tourne le dos à la vie.

Dans *La colline oubliée*, il y a une scène particulièrement sublime, digne d'une partition musicale, et qui est assez expressive de cette atmosphère chantante dans la quelle baigne Taasast. Il s'agit de la séquence de la « fiancée du soir ». Dès que le narrateur évoque le souvenir de cette dernière, il ne peut s'empêcher d'évoquer dans son sillage « Taasast » ; ce qui, à bien y regarder, n'est pas anodin car Taasast, comme nous l'avons déjà souligné, a les caractéristiques d'une scène intime où chaque membre du groupe fait montre de ses prouesses artistiques. Souvent, la « fiancée du soir » y tient le premier rôle et apparaît, pour ainsi dire, comme une vedette. Mais arrêtons-nous d'abord sur le nom propre « la fiancée du soir » car en lui se concentre toute une aura du monde. Rien qu'à l'entendre, ce syntagme nominal laisse, par son acoustique, le lecteur – et là le lecteur est plutôt dans une posture de spectateur – rêveur. La charge affective qui se dégage de la combinaison des deux fricatives en l'occurrence le « f » et le « s » contient en soi quelque chose d'indicible qui charme les sens et titille les muses de notre âme. La suavité et la caresse sonore du signifiant ne laisse pas indifférent. La « fiancée du soir » incarne, par sa dimension lyrique, le nom fabuleux (au sens littéral du terme) sous lequel chante et est, en même temps, chantée Aazi. C'est pourquoi, celle-ci échappe aux catégories du personnage classique et apparaît plutôt comme une sorte d'idéalité

intouchable qui la rapprocherait du mythe. De là sa propension à prendre ses distances vis-à-vis du réel :

Ne me touche pas, dit-elle à Idir, je suis la fiancée du soir ; nul n'a le droit de me toucher. Le jour, je ne vis pas, je suis Aazi, mais la nuit, je suis la fiancée du soir et je parle avec la rivière et le vent. (132)

Il y a une volonté de la part de Aazi de s'extraire de la réalité comme si, le contact avec cette dernière, représentait pour elle une menace susceptible de la corrompre. Cela dit, on doit se garder de faire des raccourcis qui consisteraient à assimiler cette démarcation à une fuite des événements qui secouent le monde. Comme le souligne de façon si perspicace Adorno, les concepts censés expliquer la teneur sociologique des textes « ne doivent pas être rapportés [...] de l'extérieur mais puisés dans la vision précise de ces derniers » afin de comprendre « en quoi une œuvre d'art obéit à la société et en quoi elle la dépasse <sup>82</sup> ». De ce fait, loin d'être l'expression d'une effusion stérile, l'élan lyrique doit être interprété, ici, comme une force de rupture par rapport à la société coloniale car c'est elle qui empêche Aazi de vivre le jour et de s'épanouir dans son être. Aussi, le chant lyrique ne doit pas être mis sur le compte d'une subjectivité naïve mais saisi comme un expédient qui permet au personnage de s'affranchir de la société coloniale castrante dont il entend renverser l'ordre qui le dépouille de ses droits et de son humanité.

Partant de là, Aazi va imposer, d'une certaine manière, silence au monde à la faveur duquel elle va accomplir sa fusion avec le cosmos pour reprendre langue avec le chant de la terre porté en puissance par les éléments (la rivière, le vent) :

Je suis la fiancée du soir, et un jour je descendrai à la rivière, quand la lune sera déjà depuis longtemps levée. Je monterai le cours de l'eau vers la montagne, et partout où la rivière sera étale, je m'arrêterai et j'appellerai mes compagnes toutes les autres fiancées du soir. (130)

L'appel (apparenté à un chant) dans la nuit, véhicule un espoir au milieu d'un monde en proie à la guerre, au chaos et à la faveur duquel Aazi cherche à s'orienter pour renouer avec l'ordre perdu de Taasast. Le caractère intensif du futur simple dans « je descendrai », « je monterai », « j'appellerai », fait ressortir la passion vive qui anime la fiancée du soir et marque le début de son envolée lyrique. Les mouvements, exécutés par la fiancée du soir, semblent directement inspirés de l'atmosphère chantante de

---

<sup>82</sup>T. Adorno, *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984, p. 47.

Taasast. La simple référence au lieu, le simple fait de le nommer, suffit à déclencher les souvenirs et à faire revivre dans l'esprit du narrateur l'ambiance festive d'antan qui le retrempe dans la musique et le chant. Ce que restitue, de manière spectaculaire, l'image du personnage gagné par l'extase si bien qu'il donne l'impression d'être complètement emballé comme s'il se laissait emporter allègrement par l'atmosphère magique du lieu.

Plus suggestif est, encore, le parallèle établi entre la marche de la fiancée du soir et celle de la lune qui prend une forme humaine. Cette synchronisation avec le rythme cosmique montre à quel point le personnage entretient une relation intime avec la terre. Pris dans son euphorie débordante, il tend, ainsi à s'accorder, au sens musical du terme, avec le spectacle céleste car, c'est bien le cas de le dire, Mammeri nous offre un spectacle en bonne et due forme, riche en tableaux enchanteurs. On a, en effet, le sentiment d'assister à une chorégraphie savamment réglée et minutieusement orchestrée. La montagne et la rivière tiennent lieu de décor fixe à travers lesquels est configurée ce qui s'apparente à une piste de danse. « Ecrire la danse, dit Alain Montandon, c'est inscrire un espace et une architecture, énoncer le temps de la fête et rapporter un événement social où s'inscrit une aventure individuelle <sup>83</sup> ». Aazi va et vient de la rivière à la montagne, déploie son jeu, en enchaînant les mouvements. Au rythme de ses pas, elle allie dans ses déplacements « montée » et « descente », le tout ponctué d' « arrêts » intermittents, mesurés. Les gestes esquissés par le personnage, ses avancées et ses retours ne sont pas sans rappeler la rythmique du corps en danse. Preuve en est que tout se focalise, ici, sur le pied qui permet au corps de prendre possession du sol et de s'assurer une assise sur terre pour capter la rumeur profonde du monde. Le pied comme le dit Nietzsche, fait fonction de « l'oreille » qui, au contact de la terre, écoute pour en recueillir le chant profond. Au philosophe d'ajouter, par la bouche de Zarathoustra : « le danseur a ses oreilles dans ses orteils <sup>84</sup> ». Tous ces mouvements, donc, rendus à coup d'actions successives et dûment orchestrées, ne font que traduire, au fond, l'expression d'un désir qui prend fougueusement le personnage au corps et le met dans un état d'esprit qui l'incite à la danse.

Mais pour mieux apprécier cette partition chorégraphique, il convient de la mettre en rapport avec le chant car les deux vont, ici, de pair. Sur la scène de Taasast, la danse

---

<sup>83</sup>A. Montandon, « Pour une socio-poétique du chronotope : la scène du bal chez Théophile Gautier », in *Littérature* n° 112, 1998, p.15.

<sup>84</sup>F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, L.G.F, 1972, p. 322.

sert, en effet, d'une certaine façon d'accompagnement au chant. L'ensemble de la séquence qui s'étale sur quatre pages est construit sur la relation entre la danse et le chant qui tantôt alternent l'un avec l'autre, tantôt s'accompagnent dans un mouvement d'ensemble savamment étudié. Ainsi, le temps d'arrêt opéré devant la rivière étale marque une disjonction, une sorte d'intermède à la faveur duquel Aazi va se lancer dans le chant :

J'appellerai mes compagnes, toutes les autres fiancées du soir. Je les appellerai comme cela. Et Aazi mettant les doigts dans ses oreilles, lançait par la fenêtre un cri étrange, modulé, comme la voix de quelqu'un qui chante un air triste ou qui pleure. (130-131)

La « rivière étale », synonyme de la cessation de tous les bruits, évoque métaphoriquement la restauration du silence censé être à la base de l'expérience du chant. Afin de se couper définitivement des sons extérieurs et assurer la maîtrise vocale de son chant en lui imprimant un ton juste, Aazi prend le soin de mettre « les doigts dans ses oreilles <sup>85</sup>». Mais chemin faisant, danse et chant vont s'accorder et fusionner en un tout, comme l'atteste le passage qui suit :

Une à une, elles descendent des sources et des forêts. Elles sont pâles elles marchent très lentement. Elles sont toutes vêtues de voiles blancs et elles me regardent sans parler. Elles sourient quand elles me prennent par la main mais elles ne parlent pas. Elles me suivent seulement le long de l'eau et l'eau dans la nuit est belle, claire et belle, elle luit sous la lune et elle chuchote et je la comprends et mes compagnes la comprennent aussi. (131)

Ce passage se présente sous forme de deux tableaux qui, par leur contenu, peuvent solliciter l'un ou l'autre de nos sens. Selon qu'on le perçoit à l'aune de notre vision ou à celle de notre ouïe, il peut donner lieu, de ce fait, à une interprétation différente. Ce qui retient de prime abord notre attention, c'est l'aspect théâtral de la scène. Ainsi, l'image féérique des « voiles blancs », dans lesquels se trouvent drapées les « fiancées du soir », tout en se prenant par la main, donne l'impression que ces dernières s'apprêtent à exécuter un ballet. En plus de leur effet scénique – ils sont pareils à des costumes de

---

<sup>85</sup>Cela rappelle l'habitude, très courante en Kabylie, qui consiste dans la pratique des chants à appliquer la main, en forme de creux, sur l'oreille dont on rabat le pavillon en vue de mieux canaliser la voix et lui donner plus de résonance.

théâtre –, les « voiles blancs » sont le signe de la transfiguration du corps comme si, absorbée de plus en plus par son jeu, Aazi endossant pleinement son rôle, entrait dans la peau de son personnage et finit par devenir quelqu'un d'autre. C'est justement à ce moment fort de la description que Aazi va s'ouvrir à l'écoute de la nature et essayer de capter le chant dont celle-ci lui fait don, en écho au sien. J'en arrive à l'interprétation du deuxième tableau : « Elles me suivent seulement le long de l'eau et l'eau dans la nuit est belle, claire et belle, elle luit sous la lune et elle chuchote et je la comprends et mes compagnes la comprennent aussi ». A la différence de celui qui précède, ce passage se singularise par sa nature chantante et nous commande, ce faisant, de lui prêter écoute comme dans une audition musicale afin de saisir ses virtualités mélodiques. Très suggestive et pleine de subtilités est la façon dont l'auteur joue sur le « retour » des mots, « eau » et « belle », lesquels, doublés par l'effet de l'allitération de la consonne liquide « l » dans « long », « l'eau », « claire », « belle », « elle », « luit », « lune », crée, en matière d'euphonie, une impression vive qui nous plonge dans un enchantement pur. On a l'impression que l'œuvre s'écrit en musique. Il y a, ici, comme un échange de substance entre la littérature et la musique si bien qu'on a la sensation que l'écriture se fait l'écho d'une perception musicale du paysage. Tous ces phonèmes sont, en effet, autant de manières de chanter le monde. Egrenées note à note, ces touches de phrases sont, pour ainsi dire, pareilles aux touches d'un musicien jouant sur le clavier de son instrument d'où il s'évertue à faire sortir, avec une habileté exquise, des sons et des accords savoureux comme s'il cherchait à rivaliser avec la musique cosmique. La conjonction de coordination « et » constitue un inducteur d'intensité, chargé de porter le souffle et de soutenir la ligne mélodique de la phrase, procurant, dans son mouvement de fuite (Deleuze), un sentiment de légèreté qui semble défier les lois de la pesanteur. Elle traduit l'élan de jubilation produit par le chant qui, au fur et mesure, gagne en ardeur et semble se perpétuer de lui-même, en roue libre. D'où l'effet d'entraînement qu'elle suscite, à la lecture, à la façon d'un air qui vous emballa et vous embarque, au gré de son rythme, jusqu'à vous faire basculer dans un monde enchanté, de pur délice pour l'âme. La suite du passage atteste encore, avec acuité, notamment à travers la force projective du futur simple, de l'état d'euphorie dans lequel se trouve le personnage de plus en plus exaltée : « Nous marcherons tout le temps que la lune marchera parmi les étoiles et la montagne s'approchera de nous... ».

Une sorte de souffle ontologique soulève et porte l'âme du personnage qui le transforme de fond en comble et le fait accéder à une autre dimension. La fiancée du soir semble être au septième ciel. Pourtant elle n'y est pas encore tout à fait car aussitôt lancée, voilà que le chant est contrarié dans son élan et est menacé de s'interrompre à la suite de l'angoisse qui s'empare de la fiancée du soir :

[...] et quand la lune rouge devant nous penchera du ciel sur le rocher et que l'obscurité va nous prendre, mes compagnes et moi, nous descendrons parce que nous aurons peur et à l'endroit d'où je les aurai appelées, nous nous séparerons. (131)

L'allégresse du début laisse place au désespoir. Le personnage parle de « l'obscurité », de « peur » et évoque à contrecœur la « séparation » avec ses compagnes et on a l'impression que, tout à coup, le ballet va se défaire et se décomposer signant ainsi la mort du chant. Et lorsque se grippe l'élan du chant, s'estompe le rythme et se brise la logique du songe ; alors le chant s'essouffle car tous ces éléments sont liés les uns aux autres par une nécessité interne où chacun sert de relais et de levier qui fait fonctionner la dynamique d'ensemble. Mais, à vrai dire, si on veut comprendre la portée dysphorique de cette partie du passage, il nous faut mettre en regard cette dernière et la réplique d' Idir ; elle s'éclaire, alors, d'un nouveau sens. Après avoir été dans une posture de spectateur, Idir va se mettre de la partie et s'impliquer dans le chant en se lançant dans un duo improvisé avec la fiancée du soir :

Laisse-moi t'accompagner au fil de l'eau, sous les grands ormes. Prends-ma main, tu n'auras pas peur de l'ombre. Je verrai avec toi les mares calmes, les pins de la rivière et l'eau, les sources blanches ou pâles. J'appellerai avec toi tes compagnes et, quand nous rencontrerons la brise, tu m'apprendras à lui parler. Nous irons à la montagne et quand la lune rouge tombera derrière les rochers, nous continuerons à aller, nous tenant par la main. De là-haut, nous regarderons tout le pays de ce côté-ci et de l'autre côté de la montagne et là-haut nous serons plus dans la nuit. Viens, laisse-moi t'accompagner. (132-133)

Compte tenu de leur forme compositionnelle, les deux passages se prêtent à souhait au chant. En fait, nous sommes bien en présence d'un chant dialogué où les deux partenaires semblent se donner la réplique. Là aussi, la reprise de la subordonnée, « quand la lune rouge... », est à prendre dans une acception musicale. Plus qu'un motif,

il s'agit d'une phrase mélodico-rythmique qui accomplit une double fonction. Elle sert d'abord à assurer le lien entre les deux passages qui confère une certaine harmonie au discours et contribue, par la même occasion, à la puissance du chant. Sur un autre plan, et c'est là l'un des éléments essentiels de la musique, elle permet de marquer, par sa variation thématique, la progression de ce dernier en y générant une dynamique interne. On aura noté, en effet, que dans la version d'Idir la phrase en question subit une « altération » et véhicule un sens nouveau. Je m'explique : quand Idir prend le relais du chant à la suite de Aazi, il le fait en réponse à l'angoisse exprimée par cette dernière pour, ainsi dire, voler à son secours et lui apporter un réconfort. Le ton change alors du tout au tout. Idir se fait l'avocat de l'espoir et le défenseur de la vie : « Fiancée du soir, n'aie pas peur », lance-t-il avec ferveur à Aazi. On a alors l'impression que dans les mots du personnage en verve, l'équilibre du monde, qui était sur le point de se rompre, se trouve tout d'un coup rétabli et le grand récit de la terre peut se poursuivre. La mélodie de la nature repart alors de plus bel et, avec elle, c'est aussi l'écriture qui reprend souffle et se perpétue. On éprouve le besoin de se reconnecter avec le cosmos en se mettant de nouveau à l'écoute des sons de la terre : « [...] quand nous rencontrerons le brise tu m'apprendras à lui parler ». Aazi incarne, selon la belle formule de Jankélévitch, « la musicien[ne] du silence » car elle dispose d'un don inouï qui lui permet de se mettre à l'écoute des éléments de la nature et de capter « la langue inconnue <sup>86</sup> » de leur chant. On n'est pas étonné alors qu'Idir lui voue une si grande admiration car, pour apprendre à son tour à goûter à la musicalité du monde, il a besoin de s'en remettre au génie de sa partenaire.

Dans la foulée, l'image du ballet défait se reconstitue et se reforme : « nous continuerons à aller nous tenant par la main ». Se produit ainsi, avec la réplique de Idir, un changement dans le registre tonal et une dynamique inverse s'amorce, porteuse à la fois de joie et de promesses pour l'avenir. Il est question désormais de la remontée euphorique de la montagne. Tout se passe comme si, à la faveur de la dynamique suscitée par le futur simple, Idir balaye dans son élan lyrique, d'un trait, les démons de la nuit qui, du coup, s'effacent pour laisser place à l'avènement de nouvelles aurores et à la clarté des lendemains qui chantent. Cette ascension fulgurante imaginée, l'espace d'un instant, par Idir prend ainsi la forme d'une catharsis musicale qui se résout en la plus belle des éclaircies, comme si en chantant, le personnage finit par conjurer le mal

---

<sup>86</sup> V. Jankélévitch, B. Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, 1978, p. 199.

qui pesait sur la conscience de Aazi. Le duo aura, de ce point de vue, fonctionné pleinement et à merveille.

Tout se passe comme si, pour se délivrer du poids de la société coloniale, le narrateur rouvrait clandestinement Taasast pour laisser se répercuter, en pleine nuit, son chant qui, le temps d'une rêverie, vient recouvrir de son air le brouhaha de l'Histoire. Cette neutralisation du réel est une manière de rappeler, en dépit de tout, le groupe à la vie en signe de résistance à la guerre et à la mort.

## Littérature et mythe dans *Le sommeil du juste* de M. Mammeri

Le retour vers la tradition dans *Le sommeil du juste* de Mouloud Mammeri, loin d'être un retour passif, procède à vrai dire d'un questionnement généalogique pour la simple raison qu'il se trouve étroitement lié au nom. Mammeri semble en effet faire sienne la thèse de M. de Certeau qui écrit qu'une société se donne un présent par l'écriture de son passé. Dicté par le souci du présent, en l'occurrence la colonisation, ce retour vers le passé des pères s'apparente à une tératogénèse dans la mesure où, par l'introspection-bilan à laquelle nous convie l'auteur, nous sommes amenés à replonger dans le spectacle des tragédies démoniaques qui ont fait le malheur de la société. La haine héritée des pères et qui se manifeste dans la vendetta continue à ronger irrémédiablement la communauté, menaçant de la sorte de compromettre le destin des générations futures.

Ce n'est pas un hasard si ce sont d'abord les enfants qui payent le tribut de la violence. La folie meurtrière qui s'est emparé des pères rappelle, sous une autre forme, le péché originel adamique dans la mesure où, en faisant subir le « déshonneur » à la communauté (il en sera question un peu plus loin), elle affecte et porte atteinte à la pureté du nom propre. Aussi, toute réparation de cette blessure commande-t-elle une révision de ce passé douloureux en vue d'en extirper le malin génie, sans quoi toute entreprise de changement resterait vaine :

Les cultures traditionnelles ne véhiculaient pas que des valeurs salvatrices [...] Mais à côté d'éléments d'émancipation certains, les vieilles cultures, en tout cas certaines d'entre elles, recelaient aussi de manière plus ou moins vivante des éléments de valeur féodale ou aristocratique et quelquefois même fonctionnaient comme un instrument d'aliénation à l'intérieur du groupe qui les avaient secrétées.

Le retour vers le passé, dans l'œuvre de Mammeri, se présente donc comme une exigence de l'histoire. C'est dans cette optique qu'il nous appartient par conséquent de l'interroger. Autrement dit, pour être à même d'inaugurer un nouveau temps dans l'histoire, au moment où justement la communauté est confrontée à la colonisation, est-il nécessaire au préalable de soumettre le propre à un examen critique sans complaisance, pour le débarrasser de ce qui le met en défaut et le rend vulnérable pour la postérité.

Dans *Le sommeil du juste*, l'auteur fait état des dysfonctionnements de la société kabyle où depuis longtemps la question de l'avoir n'a cessé de gangrener la communauté :

Il y avait vingt ans déjà qu'Azouaou avait partagé [l'héritage] avec son cousin Hand. A faire commerce de grands plats de bois, Hand avait finalement fait fortune, acheté des champs, tous les champs qui s'étaient vendus à Ighzer pendant vingt ans et son influence s'était étendue. Comme il était éloquent, il avait fini par se gagner partout des amitiés. (S, 30)

Le pouvoir et le renom se mesurent par rapport à ce que l'on possède. L'avoir procure un poids dans l'existence et qui n'a rien n'est rien. Pareille situation n'est pas sans éveiller des convoitises qui engendrent des conflits au sein de la communauté :

Les enfants d'Azouaou, arrivés à l'âge d'homme, partagèrent les sentiments des autres habitants d'Ighzer pour Hand. Ils le jalosèrent d'abord longtemps en silence, puis finirent par le haïr parce que sa richesse et sa puissance rendaient chaque jour un peu plus rare l'air jadis merveilleusement léger que les poumons respiraient. (S, 30-31)

Il y a ici, pour reprendre la terminologie bachelardienne, une « dialectique de l'enthousiasme et de l'angoisse<sup>87</sup> » qui ressort des deux états de l'air mis en ambivalence dans le texte. La raréfaction de l'air induit implicitement une atmosphère de lourdeur qui vient s'opposer à l'image évoquée dans « jadis l'air merveilleusement léger ». Entre les deux pôles de cette ambivalence, nous pouvons saisir la chute ontologique de la communauté qui s'enlise dans le mal. Un mal dont l'adverbe de temps, « longtemps », marque le caractère endémique. Enraciné au plus profond de l'être, il tient la communauté emprisonnée dans son destin et l'empêche d'en sortir. Quand l'air vient à manquer, c'est l'existence entière qui se fige et s'immobilise dans le temps. Parce qu'elle ne cesse d'entretenir les rivalités et de fortifier « les identités meurtrières » (Maalouf), la communauté s'est trouvée prise à un piège sans fin et n'arrive pas ainsi à transcender ses propres contradictions :

Une bave molle tombait du mufle des bœufs qui remontaient la côte d'Ighzer, dodelinant de la tête lentement, un coup à gauche un coup à droite, au-dessus de leurs pattes. Une paire, puis deux, puis deux autres et puis une encore : il fallait

---

<sup>87</sup> G. Bachelard, *L'air et les songes*, José Corti, 1943, p. 18.

six paires de bœufs pendant plus d'un mois pour battre sur six aires l'orge et le blé de Hand-Ou-Kaci. (S, 29)

Le procédé de l'énumération fait étalage de la richesse de l'autre. Rien qu'à voir la scène, le cousin semble en avoir le cœur meurtri d'envie :

Azouaou des Ait Wandlous son cousin étendu le soir sur les dalles de la place d'Ighzer, comptait mentalement le nombre de mesures que cela devait faire à la fin de l'été... (S, 29)

Les autochtones en arrivent ainsi à faire le jeu du colon qui ne manque pas d'exploiter les dissensions qui minent la communauté pour asseoir sa domination et, selon l'adage, diviser pour régner. Lorsque le komisar, l'administrateur du village, rappelle au père l'état d'indigence auquel il est réduit, au point de ne pouvoir s'acquitter de ses impôts, c'est à dessein qu'il fait allusion à Toudert<sup>88</sup> :

Timezrit tu l'as déjà hypothéqué à Toudert que du reste même quand tu lui auras cédé ce champ, tu seras loin de lui avoir payé tout ce que tu lui dois, que tu es entièrement entre ses mains. (S, 23)

Si par conséquent, le système colonial, de par son caractère exploiteur, cause le mal être de la communauté, cette dernière peut en revanche générer, par ses structures obsolètes, les ingrédients de sa propre aliénation. Le propos du « maître », dans *La cité du soleil*, insiste sur cette aliénation qui grève les « hommes d'Héliopolis » auxquels il reproche de rester prisonniers de leur condition en tournant le dos à l'histoire :

– Hommes, dit le maître, les choses que vous possédez vous possèdent<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Toudert (acquis au colon) et le père sont respectivement les descendants de Hand et d'Azouaou dans le roman.

<sup>89</sup> « La cité du soleil », in *M. Mammeri*, Entretien avec Tahar Djaout, Laphomic, Alger, 1987, p. 67.

Il importe de revenir à cet effet sur les deux noms propres qui, dans *Le sommeil du juste*, constituent les deux pôles autour desquels va se greffer et se cristalliser l'histoire du groupe : Hand-Ou-Kaci et Azouaou des Ait Wandlous. Ces deux noms nous permettront de remonter en amont, c'est-à-dire là où a commencé à se nouer le destin fou de la communauté. Dans *Culture savante, Culture vécue*, Mammeri nous livre quelques éléments d'histoire qui nous aideront à mieux comprendre la portée de ces deux noms dans le roman :

Les êtres avec qui un Berbère se sent socialement uni ne sont pas ceux avec lesquels il vit, mais ses consanguins. Il est bien plus près d'un trisaïeul mort depuis longtemps que de son voisin immédiat<sup>90</sup>.

La mention du nom de l'aïeul, dans les deux noms des personnages, ne relève pas d'un simple fait de routine langagière, mais montre la façon dont se conçoit, depuis la nuit des temps, la vie en communauté à Ighzer où l'on fait prévaloir l'esprit clanique, fondé exclusivement sur les liens de famille et de consanguinité, sur l'esprit social. Cet attachement excessif à la famille non seulement réduit l'horizon des individus mais conduit à exacerber les luttes tribales et à nourrir les dissensions dans la communauté, en l'exposant ainsi à l'effritement et à la dispersion :

[...] l'homme qui était là devant lui était Raveh-Ou-Hemlat l'amin d'Ighzer, le maire du village, à qui le père, parce que leurs familles étaient depuis des siècles dans deux sofs différents, n'avait pas adressé la parole depuis plus de trente ans, exactement depuis le jour où l'assemblée du village avait choisi Raveh comme amin. (S, 25)

L'insistance sur l'ascendant paternel n'est pas dictée ici par le seul souci d'établir une filiation. Elle est le signe que tout se bâtit sur les clans familiaux. Pire encore, ces clans enfermés sur eux-mêmes, vivent en vase clos. Toute interférence de l'autre n'est pas tolérée et est vécue comme une atteinte à l'honneur de la famille. Ce qui explique que l'endogamie soit érigée en règle car il y va de l'avenir du clan :

La coutume de nos ancêtres a l'intransigeance sereine de la vérité. Tout ce qui n'est pas elle est erreur. Arezki devait épouser Mekioussa après la mort de

---

<sup>90</sup> M. Mammeri, *Culture savante, culture vécue*, Etudes 1938-1939, Edition Tala, Alger, 1991, p. 2.

Mohand. Slimane se marier dans le clan des Aït-Wandlous, parce que c'était ainsi depuis des siècles. (S, 27)

Notons le caractère arbitraire de la subordonnée « parce que c'était ainsi depuis des siècles » qui résume tout le fatalisme lié à la coutume que Mammeri dénonce non sans une certaine exaspération. La phrase se donne à lire comme un fait établi. Elle est l'expression d'une culture sclérosée et fermée sur elle-même où toute critique est exclue. Dans l'analyse qu'il fait de la « tribu nord-africaine, J. Berque fait le même constat que Mammeri et montre comment ces atavismes hérités du passé contribuent à la désagrégation de la communauté. « Il paraît être de la destinée du Maghreb que les particularismes y aillent toujours en s'avivant », écrit l'auteur<sup>91</sup>. Ces éléments historiques, éclairants à plus d'un titre, nous amènent à mieux comprendre cette insistance que porte Mammeri au lien généalogique dans ce qu'il a de pervers et de préjudiciable pour le groupe. S'agit-il d'ailleurs d'une insistance volontaire ou celle-ci procéderait-elle d'une logique autre, cachée ? Nous penchons plutôt pour la deuxième thèse.

Plus qu'un simple marqueur de filiation, le génitif « de » dans « Azouaou des Ait Wandlous » et la conjonction « ou » (celle-ci accomplit la même fonction que le « des ») dans « Hand-Ou-Kaci » et « Raveh-Ou-Hamlet » sont le lieu où s'inscrit la malédiction du propre. Ils marquent une généalogie mise en défaut. Il y aurait ainsi toute une part de l'histoire de la communauté qui tiendrait à la composante de ces noms. Les désignateurs représentent par conséquent des noms-enjeux dans la mesure où ils donnent à lire, à travers le signifiant qui stigmatise beaucoup plus qu'il ne glorifie, les personnages en question, le destin tragique de la communauté dont ils continuent à « commander » l'histoire. Charriés par le cours tumultueux du temps, ces noms échouent sur le rivage du présent pour y peser de tout leur poids néfaste.

Les génitifs représentent pour ainsi dire les restes, les alluvions, les débris de gravats qui se posent sur la ligne du sujet de l'écriture, comme pour signifier la limite sur laquelle vient buter la parole compromise par un lourd héritage dont elle ne peut se déprendre. Cet esprit de « *asabiya*<sup>92</sup> », selon l'illustre expression d'Ibn Khaldoun, quand il en vient à se limiter au cadre restreint de la famille, ne devient plus synonyme de cohésion mais génère l'effet contraire et induit au blocage de la société. Les signifiants en question (les génitifs) figurent les plaies d'une cicatrice qui n'a pas eu le temps de se renfermer, la blessure autour de laquelle vient se raviver les souvenirs douloureux de la mémoire.

---

<sup>91</sup> J. Berque, « La tribu nord-africaine », in *Maghreb, histoire et société*, Editions Duclot, SNED, Alger, 1974, pp. 32-33.

<sup>92</sup> « *Assabiya* » désigne, chez Ibn Khaldoun, la solidarité du groupe qui fonde le pouvoir politique. Mais elle renvoie aussi à l'esprit clanique au sens étroit et négatif du terme.

Par sa composition et sa forme, le nom propre s'énonce comme une structure qui reflète en son sein un « cadre mental », dont F. Braudel nous dit qu'il constitue une « prison de longue durée <sup>93</sup>». « Certaines structures, écrit l'historien, à vivre longtemps, deviennent des éléments stables d'une infinité de générations : elles encombrant l'histoire, en gênent, donc en commandent, l'écoulement <sup>94</sup> ». A travers ses essais, Mammeri montre à quel point le Kabyle a eu à souffrir des dysfonctionnements de son mode social. Il n'hésite pas à les qualifier de « vice interne » à une structure fondée sur « une psychologie assez primitive <sup>95</sup> ». Cette incapacité à s'extraire « des cadres sociaux » obsolètes, censés être révolus, compromet dangereusement l'avenir du groupe – l'avenir immédiat serait l'indépendance politique – et annihile toutes les actions qui sont de nature à faire émerger une conscience historique. « C'est parce qu'on n'en sort jamais [de ces cadres de pensée] que toute action reste vaine ou négative<sup>96</sup> », écrit avec une sorte de fatalisme l'auteur qui en dit long sur la complexité de la situation.

Le nom propre constitue le centre d'énonciation, la rampe de lancement de la dénonciation, à partir de laquelle, le sujet de l'écriture va engager activement le processus de ré-appropriation de l'histoire. Que le narrateur choisisse d'entrée de jeu d'articuler son énonciation sur le nom propre ne peut être mis sur le compte du hasard. Il se trouve que toute la tragédie qui sera relatée ultérieurement dans le cauchemar du père est déjà toute actualisée dans le signifiant des noms propres, programmée dans sa structure. Aussi n'est-il pas étonnant qu'ils soient érigés en support sur lequel le sujet de l'écriture va développer l'arsenal signifiant du rêve ; comme si, sous la densité de ce dernier, le narrateur nous amenait à méditer profondément le drame du propre pour mieux saisir les enjeux qui se trament dans le présent colonial. Par sa composante signifiante et le style qui le caractérise, le rêve prend les allures interrogatives de la littérature. C'est dans cette perspective qu'il nous appartient de l'aborder.

Disons pour commencer que tout est fait dans le récit pour conditionner notre lecture dans une logique narrative de la violence. Nous pouvons à cet effet localiser les lignes de force où s'insinuent les signes avant-coureurs, qui, au-delà du fait qu'ils annoncent le rêve, anticipent surtout sa violence et son aspect cauchemardesque. Les interrogations du narrateur sont de nature à susciter le suspens :

Quel vent de folie avait soufflé sur ses enfants [le père] ? [...] Pourquoi sur sa misère ce dernier coup du sort ? Pourquoi la veulerie de Toudert, la folie de Sliman, la maladie de Mohand ? Pourquoi ? (S, 27)

---

<sup>93</sup> F. Braudel, *Ecrits sur l'histoire*, Flammarion, 1969, p. 51.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>95</sup> M. Mammeri, *Culture savante, culture vécue*, Etudes 1938-1939, Edition Tala, Alger, 1991, p. 1.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 2.

Comme pour déterminer davantage le psychisme du lecteur, la convocation du bestiaire, à travers les animaux nécrophages, vient donner un peu plus de piment à la situation et lui ajouter un supplément de gravité :

Des hurlements écorchés se relayèrent pour déchirer la nuit : la faim qui poussait les chacals jusqu'aux premières maisons d'Ighzer. Le père ne savait pas très bien s'il dormait ou s'il était éveillé. (S, 28)

Puis le temps s'accélère, les événements s'emballent, les faits se précipitent. Dans le passé simple de la phrase qui suit est condensée toute la tension du drame qui est en train de se préparer :

Tout sombra dans le néant. (S, 28)

Toutes ces notations descriptives laissent présager une issue fatale et nous placent dans une perspective tragique. L'isotopie de la violence sera, en effet, développée à grand renfort symbolique. Mais à bien y regarder, si tragédie il y a, celle-ci ne s'inscrit pas avec toutes ses phases (ses trois moments essentiels que sont l'exposition, le nœud de l'intrigue et le dénouement) dans le texte.

Si Mammeri emprunte les chemins sinueux du rêve pour exposer les problèmes de la société, il ne faut voir aucun paradoxe à cela. Dans la société algérienne, et kabyle en particulier, on recourt souvent au rêve pour déchiffrer les nœuds de l'existence et anticiper sur les problèmes futurs. Le rêve du père sert de truchement à l'introspection du passé douloureux de la tribu. Il permet de convoquer le souvenir et de remonter vers l'imaginaire collectif du groupe. Il constitue de ce fait la voie royale vers l'inconscient.

Ce retour vers le passé, à travers le rêve, se veut problématique dans la mesure où il fait l'objet de questionnements généalogiques. Comment arriver à faire l'histoire du présent, affronter les défis du temps, comment en un mot se nommer au monde, si ce nommer souffre d'un manque de crédit ? Telle est la question qui sous-tend la séquence du rêve. Une question que nous qualifierons de « destinale » (Heidegger) puisqu'elle engage l'histoire et l'avenir de la société aux prises avec le colonialisme. C'est pourquoi le rêve revêt une importance particulière dans le texte. Mais surtout et d'abord une importance littéraire parce que, ainsi que nous le verrons, c'est dans sa dimension poétique, la manière dont il est « poétisé » que le rêve puise sa valeur historique et c'est en tant que tel qu'il nous

appartient de l'appréhender. Autrement dit dans sa forme. Comment cela se traduit-il dans le texte mammerien ? Quel est le rapport avec la problématique du nom ? C'est à ces questions que nous tenterons de répondre à présent.

D'aucuns trouveront la partie du rêve dans *Le sommeil du juste* comme une inflation inutile du récit. Pour ceux qui sont férus « d'actions » et « d'évènements », il est vrai que la partie consacrée au rêve fait subir une lenteur excessive à l'histoire. Mais si la séquence du rêve paraît aussi longue, au point de retarder le déroulement du récit, c'est qu'elle renferme une signification cachée. Elle détient une explication (celle-ci a un lien direct avec le propre) dont il s'agira de dénouer les nœuds. Mais plus que tout, c'est la violence du rêve lui-même qui nous interpelle le plus.

### **I.1.2 Une violence cathartique**

De la séquence consacrée au rêve se dégage un pessimisme qui, chemin faisant, ira en s'amplifiant. Le rêve se donne à lire comme un ajournement du temps qui fait l'objet d'une dissolution active. En effet, le sujet de l'écriture va mettre à profit cette suspension temporelle pour s'offrir une halte réflexive en opérant un saut dans la longue durée. « Il y avait trois siècles de cela » : c'est ainsi que s'introduit la séquence du rêve. Vingt et une pages en tout viennent s'intercaler entre le retour du père de chez le « Komisar » et la deuxième partie portant sur « le fils ». Les évènements contenus dans le rêve font refluer un passé qui n'a jamais cessé d'être présent au sein des clans du village :

Jadis le vieux grand-père Azouaou avait exterminé la race de Hand et c'est la malédiction de ce lointain pêché qui pesait encore sur tous les descendants d'Azouaou. (S, 28)

La violence des images véhiculée par le cauchemar témoigne du poids encombrant du passé qui continue, par ses effets néfastes, à ronger la vie du groupe. Le « Yatagan », érigé en la circonstance en faux de la mort, traduit dans son ampleur la nature meurtrière du passé :

Avec la lime qui lui servait jadis pour la finition de ses plats de bois, lentement, précautionneusement, comme s'il procédait à un rite, sans heurt, il effilait la lame recourbée du Yatagan dont jadis Ali ne se départait pas. (S, 37)

La lime participe du propre dans la mesure où elle avait une fonction noble et « servait jadis pour la finition des plats de bois ». Détournée de sa fonction initiale, pour un autre rituel, au caractère destructeur, elle symbolise le propre en défaut. Elle a pour ainsi dire perdu sa valeur noble dont elle puisait son aura pour se réduire à un rôle tristement macabre. De ce point de vue, le yatagan constitue un détail important et significatif dans le rêve. Il fait partie de l'outillage tragique qui donne la mort. Ce n'est donc pas par hasard qu'il revient dans les événements.

L'enfant est celui qui est censé perpétuer le nom du groupe et son devenir. Des enfants, dépend demain. Dans la tragédie qui frappe le groupe, les enfants représentent les victimes expiatoires idéales. C'est par leur biais que vont s'assouvir les vengeances, qui hantent le rêve du père :

[...] il restait Azouaou et le fils d'Amirouche un bébé qui tétait encore le lait de sa mère, mais qui allait grandir et perpétuer la race. (S, 47)

[...] il restait Mkidech le fils d'Amirouche qui un jour deviendrait grand. (S, 49)

Si les enfants font l'objet de tant d'acharnement, c'est parce qu'ils sont à la jonction de deux ordres, deux axes du temps. L'un relatif au passé, incarné par les pères et les ancêtres tel que le suggère le génitif dans la formule « fils d'Amirouche », et l'autre relatif au futur, dont l'enfant constitue le symbole en puissance en tant qu'il est porteur d'espoir. Hand en est conscient qui sait que « le fils d'Amirouche [...] un jour deviendrait grand ». Tuer l'enfant revient donc à commettre un double meurtre. Non seulement on met fin à la descendance censée assurer la continuité des générations futures mais on porte également un coup fatal au nom. Un reste hautement symbolique que l'enfant dont le clan adverse doit à tout prix se débarrasser pour en finir définitivement avec le clan rival. Cette violence finit par s'inscrire dans un cercle vicieux. C'est au nom même de l'enfant que l'on assassine les enfants. Telle est la logique infernale qui régit le destin des gens à Ighzer :

Hand posément venait à eux. (Les enfants d'Azouaou. A chacun il disait d'abord : « N'aie pas peur, c'est le cousin Hand dont ton frère Amirouche a tué le fils, le fils unique Dadak Akli, tu te rappelles ? (S, 43)

La mention du « fils unique » n'est pas fortuite. Elle annonce quelque chose de terrifiant : la crainte de voir se rompre le cordon ombilical de la vie censée perpétuer la généalogie familiale. Il n'y a pas jusqu'aux morts qui ne soient travaillés par le souci d'entretenir cet ombilic :

Vers le milieu de la nuit, il avait sauté de sa couche parce qu'il avait entendu geindre [...] La voix geignante et courroucée emplît l'ombre, elle était juste derrière la porte et cette fois Hand en reconnut le timbre, c'était celle d'Ali-ou-Hand [...]

C'était l'anza<sup>97</sup> d'Ali que Hand entendait se plaindre de n'être pas encore vengé depuis tant de mois. (S, 35)

L'âme en souffrance d'Ali hante le père et pèse de tout son poids sur le groupe. Elle demande réparation sans quoi elle ne serait pas en paix. En témoignent dans le nom, « Ali-ou-hand », les traits d'union qui relient ombilicalement le personnage mort, au père. Ces traits d'union figurent aussi le fil du temps immémorial (il y avait trois siècle de cela), c'est ainsi que commence le rêve tout au long duquel s'est développée et s'est entretenue la violence sans discontinuer dans la communauté. Celle-ci s'hérite et se transmet à travers l'histoire, allant jusqu'à devenir une valeur par défaut. D'où l'euphémisme antiphrastique dans le texte qui l'assimile à un « bien » :

Je te jure par ta mort que je rendrai à Amirouche tout le bien qu'il t'a fait. (S, 33)

Cela nous rappelle les caractères de cette violence que F. Fanon décrit et analyse chez le colonisé :

Les luttes tribales ne font que perpétuer de vieilles rancunes enfoncées dans les mémoires [...] Nous saisissons là en pleine clarté au niveau des collectivités, ces fameuses conduites d'évitement comme si la plongée dans ce sang fraternel permettait de ne pas voir l'obstacle<sup>98</sup>.

Cette violence à fleur de peau, « tourne à vide » (Fanon) puisqu'elle empêche de voir les vrais obstacles. A défaut d'être canalisée sur le présent colonial, la violence montre, par son envers, les

---

<sup>97</sup> L'anza, c'est la voix des morts dont l'âme demande vengeance.

<sup>98</sup> F. Fanon, *Les Damnés de la terre*, Maspero, 1963, p. 20.

conséquences tragiques des attitudes insensées qui ont grevé la communauté jusqu'à la saignée. Le comble de l'aliénation :

« Celui-là est un enragé, dit Hand à l'étranger. C'est la race ». Il avait oublié que c'était aussi la sienne. (S, 44)

Deux discours se télescopent ici. Celui de l'inconscient (de l'inconscience aussi) véhiculé dans le rêve et celui du conscient (et de la conscience aussi) que traduit le narrateur par le jugement critique qu'il porte sur une pratique ancestrale caduque et qui n'en finit pas de déteindre sur le nom, lui infligeant des blessures narcissiques à répétition.

### **I.1.3 Le bestiaire ou comment le visage se transforme en lieu de négation du propre**

Le rapprochement avec le bestiaire vise à montrer, en le stigmatisant, l'aspect vorace du groupe, coupable d'une violence sans limites. En banalisant la mort à outrance, le groupe institue, par cet instinct sauvage qui consiste à s'autodétruire, son refus de la vie :

Maudits ! Ils étaient maudits pour les siècles des siècles. Des hurlements écorchés se relayèrent pour déchirer la nuit. La faim poussait les chacals jusqu'aux premières maisons d'Ighzer. (S, 28)

A travers le massacre des enfants, c'est la figure du père qui est remise en cause. Par son rôle défaillant, celui-ci n'a pas su préserver la communauté de son dépérissement et de sa déstructuration. Parce qu'il a atteint les confins de la bêtise, Hand ne peut que perdre ses attributs humains pour laisser apparaître au grand jour sa nature animale. Ainsi nous pouvons lire :

Ses cheveux hirsutes étaient penchés sur la grosse virgule flexible de la flamme qui surmontait comme irréaliste la vieille lampe d'argile noircie [...] La tête ébouriffée du cousin Hand était par-dessus comme celle d'un sorcier. (S, 37)

Surprenante est la métaphore de « la grosse virgule flexible » qui jure avec la tonalité générale morbide de la scène comme si au milieu de la description macabre, où seul règne en maîtresse la mort, la parole du poète entrait, par instinct de survie, en résistance et cherchait à s'accrocher encore au sens pour lutter, malgré elle et à son corps défendant, contre le règne de l'insensé et de l'absurde. La déchéance du personnage sera encore accentuée dans la suite du rêve :

Il embrassa la terre de ses lèvres, goulûment, comme s'il avait soif.

[...]

Un rictus énorme secouait ses côtes, sa poitrine velue, faisant danser dans la lumière les cheveux de sa tête ronde, le jetait dans des contorsions frénétiques qui semblaient devoir le rompre. (S, 39)

L'idée se confirme encore un peu plus à la page 40 :

Le Yatagan dissimulé sous le burnous Hand errait dans les rues tortueuses...

...et à la page 42 :

Un rire mauvais, hideusement, crispa ses lèvres.

L'adverbe « hideusement » vient accentuer l'idée de laideur marquée déjà dans l'adjectif « mauvais » défigurant doublement et à l'excès le personnage dont le rire tourne en une horrible grimace. La laideur imprimée au rire traduit la profanation du visage de l'homme. Nous remarquons à la lumière des exemples cités que, chemin faisant, l'image de Hand va en se dégradant pour laisser ressortir, à travers une série de qualifications qui en disent long sur le mal être de la société, le visage du monstre où apparaît au grand jour la défaillance du propre :

- tête ébouriffée [...] comme celle d'un sorcier
- embrasse [...] goulûment

- un rictus énorme
- poitrine velue
- contorsions frénétiques
- Un rire mauvais, hideusement crispa ses lèvres

Ces images très frappantes qui ont trait à la défiguration du visage acquièrent une valeur paradigmatique et permettent de retracer et de saisir, à travers la chute sémantique, le processus de déshumanisation de Hand à l'œuvre dans le texte qui montre ainsi comment le père s'enfoncé dans l'infra humain. La description donne à voir un personnage en totale déchéance. Lieu où s'incarne par excellence le propre et l'identité de l'être, le visage redevient le symbole du mal, le lieu où s'inscrit pour ainsi dire l'échec de la figure, à tous les sens du mot, c'est-à-dire en tant que figure physique et aussi en tant que lieu où se défait la parole comme le montre si bien la perversion du rire. Qualifié de « mauvais », c'est à dire d'inexpressif, il s'apparente à une défection de la parole. Les nombreuses références animales, sous leur forme bestiale, marquent la régression à l'en deçà de la culture, le retour à la sauvagerie originelle. Tout se passe comme si, pour exorciser le mal et en neutraliser les effets, le sujet de l'écriture éprouvait le besoin de l'attaquer à sa racine en le nommant à sa juste démesure. N'est-ce pas que mal nommer les choses, c'est ajouter aux malheurs du monde ?

Aussi, la déconstruction généalogique gagnera-t-elle en intensité. Si la tête et le visage sont le lieu où s'opère la monstruosité comme l'attestent toutes ces images foncièrement dénommantes, cela ne relève nullement du hasard. C'est une entreprise qui s'inscrit dans une logique sémiotique visant à donner tout son sens au drame que vit la communauté. Avec les « cheveux hirsutes » de sa « tête ébouriffée », sa gueule évoquée dans l'adverbe « goulûment », son « rictus énorme » et son « rire » satanique Hand, perd son âme humaine pour finir par incarner et revêtir celle de monstre. Cette outrance dont il se trouve affublé, moralement et physiquement, va aussi caractériser ses desseins démoniaques. Il sème la mort à tout bout de champ, s'en délecte avec un plaisir et un sadisme illimité :

Il voulait tuer celui-là plus longuement, en coupant la peau, la chair à petits coups en enfonçant peu à peu la lame, lentement pour que l'autre se sentit bien mourir et souffrît avant de partir. (S, 45-46)

Aveuglé par la vengeance, Hand ne s’embarrasse même pas de la façon avec laquelle il exécute ses cousins, quitte à leur donner une mort atroce. Il enfreint ainsi les règles les plus élémentaires comme tient à le lui rappeler l’étranger :

Tue-le, Hand, mais pas ainsi. Tue- le d’un coup... Ce que tu fais là est péché...

Il ne te doit que sa vie... Ce que tu fais là est déshonorant. (S, 44)

Pour compléter la représentation de ces horreurs innommables, une autre image frappante qui souligne cette soif avide du sang :

Le sang lui giclait sur les yeux, la bouche, les poils roux de sa poitrine. (S, 47)

Tout porte à croire qu’il y a une volonté de la part de Mammeri à mettre la violence en scène en érigeant le mal en spectacle pour le porter à son paroxysme, au-delà de l’entendement humain. En effet, l’auteur s’attache à surexposer avec minutie, en la peignant à grands traits, la fantomatique figure du père. Il n’hésite pas à en grossir les aspects et à recourir aux images les plus odieuses afin de rendre le spectacle insoutenable aux yeux de son lecteur, le but étant de chercher à secouer sa conscience et de l’amener, au moment où les défis n’allaient être jamais aussi déterminants pour la communauté nationale – l’Algérie était engagée dans la lutte de libération nationale – sur le mal profond qui ronge la société. La comparaison représente dans cette optique le lieu où se marque la perte de l’identité et s’opère le glissement vers l’infra humain. Elle acquiert un pouvoir de dénomination et participe du processus de déconstruction généalogique :

[...] seul debout comme le vautour au milieu du charnier. (S, 42)

Dessais de sa conscience humaine et de tous les caractères de son être, Hand, comme l’atteste le « comme », bascule dans l’animalité, voire la monstruosité. L’irruption de l’image thériomorphe, induite par le comparant (le vautour au milieu du charnier), confirme le retour de cette « temporalité abyssale » et archaïque que Kristeva définit, à la suite de Freud, comme une « *impossible* temporation<sup>99</sup> ». En se laissant gagner par la pulsion de mort, Hand plonge dans la déchéance où le temps perd cette substance « vitale » qui ébranle les commencements et sans laquelle l’Histoire est condamnée à tourner à vide. Le terme de comparaison annonce donc une régression vers un état de

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 63. C’est l’auteur qui souligne.

nature forcément archaïque et aliénant. Sauf que si le « comme » esquisse une synonymie entre Hand et l'animal charognard, le vautour, il reste que par sa fonction, il empêche l'identification de s'accomplir totalement et maintient par conséquent une part d'humanité, si infime soit-elle, chez le personnage. Le texte joue justement sur cette dualité du « comme » pour préparer le lecteur au revirement qui va se produire avec le dénouement final du rêve<sup>100</sup>.

Poursuivons notre raisonnement donc. La dé-figuration du personnage qui ressort à travers la description de son portrait physique et moral vise à mettre en évidence la défection du propre. En effet, comme le souligne Grivel « *[l'] animal est l'impropre de l'homme* <sup>101</sup> » dans la mesure où il nomme à l'envers de son essence d'homme. Hand a sapé les principes les plus élémentaires de la communauté car celui « qui tue l'homme qu'une femme a pris sous sa protection est à jamais déshonoré ». (S, 50).

La séquence du rêve intrigue par son contenu. Si nous prenons dans un premier temps le langage du rêve au mot ou à la lettre, nous sommes frappé par cette soif inextinguible du sang. Empreinte d'une violence brute, sans limites, elle ne peut manquer de susciter chez le lecteur des interrogations. Pourquoi tant de violence et de sang ? Quel sens donner à cette folie meurtrière qui s'est emparé des gens du village ?

Le rêve, par la structure symbolique qui le sous-tend, permet au sujet de l'écriture, soucieux de faire face aux défis de l'histoire immédiate, d'exhumer au grand jour les rancunes ancestrales dont la communauté n'en finit pas de payer le lourd tribut, compromettant de la sorte toute projection dans l'avenir. C'est pourquoi si le sujet de l'écriture opère un retour rétrospectif sur les malheurs du passé, ce n'est sûrement pas pour communier avec un quelconque destin tragique mais pour amener le lecteur à mieux comprendre les problèmes du présent.

### **I.1.4 Dualisme pulsionnel : Eros contre Thanatos**

Le passage du rêve manifeste une dépression signifiante. Faut-il conclure prématurément par là à une victoire de Thanatos sur Eros ? Ce serait aller vite en besogne que de se laisser tenter par les raccourcis d'autant plus que nous savons que la littérature affectionne les chemins sinueux des non-dits, aime à se hasarder, pour en revivre la complexité, dans les nœuds du réel. C'est donc « à ce

---

<sup>100</sup> Comme dirait M. Deguy la littérature, comme la poésie, « inter-dit l'identification violente, par le comme » ou que « la comparaison entre-tient l'incomparable, la distinction des choses entre elles ». Cité par J. Derrida, « Comment nommer », in *Le poète que je cherche à être*, Cahier M. Deguy, sous la direction de Y. Charnet, La Table ronde, Belin, 1996, p. 201.

<sup>101</sup> C. Grivel, *op.cit.*, p. 155. C'est l'auteur qui souligne.

comment dire » qu'il s'agit d'être attentif. Autrement dit, à ces noyaux durs tels qu'ils s'affichent dans l'obsession du sang, aux marges tremblantes où commencent à s'insinuer le passage d'une frontière – pourquoi l'obsession du sang ? Il importe en fait de voir comment dans le mouvement du texte se traduit cette ligne de partage entre les images pathologiques du rêve où s'aliène la parole du personnage jusqu'à se réduire au cri et le moment décisif de l'avènement du mythe en lequel va s'accomplir le retour à l'histoire qui va hausser de nouveau la parole au théâtre du langage.

Dans la séquence du rêve, deux pulsions, qui participent chacune de deux fables opposées, Eros et Thanatos, sont présentées sous forme d'un duel, comme en concurrence. Le contenu du rêve relate et donne à voir, par une inflation sémantique pour le moins intrigante, l'affrontement au cœur d'une société enlisée dans une violence séculaire. Tel un mal quasiment endémique, logé au plus profond de son être, la violence qui s'empare des corps des personnages, à l'image de Hand, est présentée comme fatalement irrémédiable. La vendetta régénère l'esprit de vengeance et perpétue la mort, transmettant de la sorte la haine comme héritage, de manière implacable. La vendetta traduit la mort des valeurs. Elle incarne le discrédit du nom, affecté, dévoyé, voire même excessivement dévoyé, qui continue à payer le tribut d'une faute anté-natale : celle des ancêtres. C'est cet excès qu'il nous appartient maintenant de comprendre. Ce rêve retrace un voyage au bout de l'horreur. De par le traitement qu'il en fait, le récit lui donne des contours et des résonances apocalyptiques.

L'écart paradigmatique marqué par cette folie sanguinaire hors du commun procède d'une esthétique de la violence par laquelle est signifiée la perte du propre. Par les proportions qu'elle atteint, la violence finit par se confondre avec le cri dont elle épouse le ton et l'accent :

– Gens d'Ighzer, l'un de vous est devenu fou...

C'est alors seulement que quelques dormeurs commencèrent à bouger. Certains même se levèrent et firent mine d'arrêter Hand qui criait... (S, 47)

La folie, tout comme le cri attribué à Hand, sont ici synonymes de négation de la parole et du sens dont ils traduisent la perte. Expression d'un refoulé quasi immaîtrisable, ils illustrent bien cette logique de la régression à l'état animal dont rend compte le texte. La folie de Hand est une figure allégorique de la dissolution du symbolique sur lequel s'édifie la Loi du Père. A l'image de ce dernier, censé la représenter, la Loi est devenue pour ainsi dire folle. Obstinement folle. Elle témoigne d'un ordre voué plus que jamais à la faillite. Quand le père devient fou, écrit Derrida, c'est aussi la loi ou l'origine du

sens qui, quelque part deviennent fous<sup>102</sup>. Le retour à l'antique procéderait donc d'une volonté de nommer avec la gravité qui sied à la situation historique alors ambiante et à son juste endroit, le lieu de la démence et de la dé-liaison qui menace dans son intégrité la postérité.

### **I.1.5 L'irruption du mythe**

Nous pouvons à présent passer à un second niveau de lecture, et nous attarder sur « les effets du signifiant » générés par l'intrusion de ce temps supra-historique dans lequel se trouve restituée toute l'atmosphère d'antan du village qui n'en continue pas moins d'influer négativement sur le présent. Nous allons voir en effet que la parole peut alors signifier plus que ce qu'elle dit.

La violence telle que la restitue le rêve de Hand est relatée, narrée, dans des signes excessivement marqués de telle sorte qu'elle ne peut laisser le lecteur indifférent. Le processus de néantisation, mis en branle dès le début, ira en s'amplifiant. Cette intensité va jouer en profondeur dans le texte et sera propice à la convocation du mythe. Dire l'horreur, du moins d'une certaine façon, peut alors participer d'une dynamique inverse qui signifierait qu'on a peur pour la vie ou que celle-ci serait en péril. Faisons encore un détour par la psychanalyse pour tenter d'y voir plus clair.

Dans sa relecture de Freud, Mélanie Klein insiste sur le fait que le « psychisme peut exprimer sous la pression de la pulsion de mort, une peur pour la vie ». Commentant à son tour l'auteur, Kristeva ajoute : « la pulsion de mort est immédiatement et dialectiquement retournée en sa version positive qu'est la conservation de la vie<sup>103</sup> ». Partant de là, si l'on tient compte de ces hypothèses de sens, le rêve, qui pouvait s'apparenter au départ à une parenthèse inutile, s'éclaire d'un jour nouveau et s'avère être un enjeu signifiant important.

Autrement dit, l'entretien du sentiment de l'horreur ne s'épuise pas en pure négativité. Si négativité il y a (et il y a négativité sinon comment expliquer ce déferlement irrépressible de la pulsion de mort), celle-ci finit par muer en « négativité symbolisante » à partir du moment où elle tient du dynamisme même qui fonde l'écriture. Reconsidérée donc, dans une perspective ontologique et « existentielle », (Heidegger), cette violence poussée jusqu'aux confins de l'innommable revêt par ailleurs un caractère cathartique et expérimental pour le sujet qui, par l'entremise de l'écriture, s'y met

---

<sup>102</sup> J. Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Galilée, 1996, p. 106.

<sup>103</sup> J. Kristeva, *Le génie féminin*, Mélanie Klein, Fayard, 200, p. 137.

« en procès » en affrontant la dissolution thanatologique. C'est « au bénéfice de l'Eros [en effet] [...] que l'angoisse d'anéantissement de la vie agit dans les couches les plus profondes du psychisme<sup>104</sup>».

S'affranchir de l'emprise de la violence, c'est aussi essayer de reprendre prise sur l'histoire, contraindre le destin et l'agir de façon à ce que la « notion de fatalité cède la place à celle d'historicité<sup>105</sup> ». Mammeri ne se contente pas de relater simplement la violence mais il l'écrit en nous faisant éprouver et toucher son absurdité dans chaque mot, dans chaque image, pour montrer qu'elle est inscrite au cœur même de la société primitive et qu'elle lui est intimement rattachée comme si l'auteur voulait en fin de compte nous dire qu'on ne pourrait prétendre penser efficacement le présent secrété par la conjoncture coloniale sans avoir à penser au préalable le passé.

Comprendre le passé peut aider par conséquent à éclairer le présent et contribuer à en changer le cours. La violence est présentée comme le symptôme, sinon l'un des symptômes de la décadence de la société dont elle est une conséquence directe. Elle signifie que la communauté n'est pas encore sortie de l'état de nature. A cet effet, la fin du rêve est fort édifiante. Nous allons donc revenir sur cette fin pour saisir sa portée dans le récit.

Rappelons justement à cet effet comment s'est achevé le rêve agité de Hand. Celui-ci, sous l'emprise de sa folie destructrice, était sur le point de commettre un énième massacre en s'appêtant à tuer un autre enfant, M'kidèch, alors qu'il était sous la protection de sa mère :

Hand s'avança, son Yatagan baissé vers la gauche, obliquement, pour frapper du revers de la lame. Malha recule vers le coin de la pièce en criant :

– Je le prends sous ma protection. Eloigne-toi ! Sous ma protection. Je suis une femme ! Tu ne vas pas tuer sous les yeux d'une femme. (S, 49-50)

Hand ira-t-il jusqu'à transgresser la loi ultime, la plus élémentaire de la communauté en commettant son forfait sur Mkidèch qui se trouvait sous la protection de sa mère ? Une nouvelle donne va se produire dans le texte, par l'entremise d'un autre rêve, qui vient s'insérer dans le rêve initial et chambouler, ce faisant, tout l'ordre du récit :

Hand se réveilla comme d'un rêve. (S, 50)

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>105</sup> F. Braudel, *op. cit.*, p. 51.

Un rêve en somme semi-conscient. A la lisière du moi, nous assistons à la manifestation du surmoi qui vient réaffirmer l'exigence de la réalité sociale et de sa loi. Nous voyons s'amorcer dans le rêve éveillé, l'éveil d'une conscience qui commence à s'insinuer, à prendre dans une tentative de sortir du cauchemar dans lequel s'est longtemps fourvoyé et empêtré le destin du groupe. A l'emprise de la violence va succéder celle du symbolique où le paroxysme de la violence va trouver enfin son dénouement :

C'est vrai : on ne tue pas sous les yeux d'une femme. Celui qui tue l'homme qu'une femme a pris dans sa protection est à jamais déshonoré. (S, 50)

Hand se soumet à l'interdit social, lequel fonde l'ordre symbolique du groupe. Ce dernier est accrédité *de facto* d'une reconnaissance virtuelle. Notons au passage l'importance des deux points explicatifs qui laissent affleurer une sorte de logique pensante marquant le passage de l'ordre de la pulsion à celui de la conscience qui signe le retour au langage de la raison où l'entendement retrouve sa place et Hand son esprit. L'interdit présuppose déjà la restauration de la figure paternelle que Lacan assimile à « la cause culturelle », celle sur laquelle va s'articuler le symbolique. Ainsi, la logique infernale du rêve s'estompe. Cette coupure traduit un décrochage et laisse augurer d'un changement significatif dans le récit, lequel changement ne prend à son tour sens que par rapport à tout ce qui précède.

L'ensemble des traits actualisés par l'écriture tendent à dévoiler l'essence animale du personnage et concourent ainsi à affirmer, en l'accentuant, son caractère primitif. Mis à dessein en exergue dans la séquence du rêve, ces traits s'inscrivent dans une logique narrative. A l'instar des autres membres du groupe, Hand se trouve dans l'incapacité de prendre conscience de son aliénation et ne peut de ce fait se hausser à un destin plus digne qui serait à même de le placer dans la trajectoire de « l'éclaircie » et de l'histoire. Cette mutilation symbolique incarnée dans le Yatagan est aussi une castration du langage au sens où Heidegger dit qu'il est « l'abri de l'Être ». Elle fauche donc par la même occasion l'être en tant qu'être qui, en raison de la défaillance de sa parole, n'est plus à même de se « destiner » pour s'ouvrir des possibles et des horizons<sup>106</sup> nouveaux.

Le changement qui se produit à la fin du rêve nous permet de comprendre à présent la dramatisation à outrance dont a fait l'objet le contenu du rêve en amont comme si à travers celui-ci, le

---

<sup>106</sup> Nous reviendrons sur cette notion d'horizon avec Arezki dans la séquence de la rivière.

narrateur faisait diversion pour nous détourner de l'essentiel et nous cacher en somme la loi de sa structuration. A propos de diversion, M. Proust affirme qu'elle « ne doit se faire que sur un point qui a lui même assez d'importance<sup>107</sup> ». Et selon l'auteur, la diversion ne peut dans ce cas constituer « l'opération principale<sup>108</sup> ». C'est ce procédé que semble reconduire Mammeri dans son écriture. Si l'auteur confère au rêve des accents tragiques, c'est d'abord pour aller au fin fond des questions qui minent de l'intérieur sa société. Mammeri prend d'abord le soin de diagnostiquer le mal en se proposant de montrer comment les « narcissismes primaires », exacerbés à outrance, en arrivent à empêcher tout processus de libération en exposant la communauté aux pires aliénations.

Mais la séquence tragique revêt également un aspect fonctionnel dans la mesure où elle va ouvrir une alternative qui permettra la convocation du mythe. Reprenons donc le fil de la narration. Plus précisément à l'instant où Hand, dans son désir insatiable de violence, leva son yatagan pour porter le coup de grâce à Mkidèch quand, soudain et à contre courant des évènements :

[...] une main [le] lui enleva par derrière en lui tordant le poignet. Il se retourne :  
c'était le marabout d'Ighzer. (S, 50)

Nous ne pouvons pas ne pas faire ici un rapprochement avec le rite abrahamique tant l'image parle d'elle-même. La figure du marabout d'Ighzer rédempteur est une reprise de celle de l'Ange Gabriel surgissant derrière le prophète Abraham auquel il fait don de la bête du sacrifice. La violence du sacrifice était destinée à supplanter, en la détournant sur la victime expiatoire, la violence humaine. C'est ce que nous suggère à demi mot et par ellipse la scène finale du rêve.

A travers l'intervention du marabout (figure par excellence du père), dans la scène tragique de la mort, il y a comme une volonté de redonner un visage et un propre à l'homme (Hand) et de réparer cette humanité qui lui a fait longtemps défaut par le passé. En empêchant le crime qui allait se perpétrer sur l'enfant, le marabout met fin au cycle de la violence. Non seulement il incarne l'ordre et l'impose à nouveau mais, en sauvant l'enfant, il permet à la communauté de se perpétuer. Le geste du marabout se recoupe par sa solennité avec celui du personnage mythique, lequel a consacré le passage de l'état de nature à l'état de culture. En effet, « celui qui devait être la victime » a été libéré [...] sauvé » [...] et en lui toute la descendance...<sup>109</sup> ». Le marabout d'Ighzer ne fait que rééditer le geste ancestral du père et rachète par là même le groupe. L'expiant ainsi de sa faute originelle, il le sauve de la déchéance et de la décomposition qui le menacent. Le marabout vient de la sorte effacer l'esprit

---

<sup>107</sup> M. Proust, *Le Temps retrouvé*, Honoré Champion, 1927, Gallimard, « Folio », 1966, p. 69.

<sup>109</sup> Y. Moubarac, *Abraham et Le Coran*, J. Vrin, 1958, p. 142.

satanique de Hand. En le réhabilitant sous ses traits humains, il lui fait retrouver son image d'être clairvoyant tel que Dieu l'a créé à son effigie.

L'intervention du marabout est donc ce par quoi arrive le changement et s'opère la transformation qui va marquer l'avènement d'une nouvelle ère au sens où elle va arracher Hand au règne de l'animalité et l'extraire des ténèbres. En remettant en mémoire, par le truchement du mythe, la parole sacrée (« on ne tue pas sous les yeux d'une femme. Celui qui tue l'homme qu'une femme a pris dans sa protection est à jamais déshonoré »), non seulement le marabout met un terme à la spirale de la mort mais il relance la fable de la communauté sur de nouvelles bases en lui donnant une nouvelle orientation. La folie et le cri de Hand se muent alors en appel prophétique, lequel, avec la fable qu'il inaugure, libère de son aliénation le personnage. La parole du mythe devient ainsi l'élément moteur substantiel en lequel revit l'histoire car elle a cette faculté de faire entrer Hand dans l'ordre humain.

Nous voyons donc bien, à la suite de ce qu'on vient de dire, que le rêve, loin d'être insignifiant, occupe une place stratégique dans la trame globale du récit. Situé en amont, il semble répondre à une exigence pragmatique puisqu'il se pose comme une infrastructure, un support idéologique à partir duquel va être repensée la société. C'est sur le matériau symbolique du rêve que va s'enclencher le processus de déconstruction, lequel se poursuivra tout au long du texte. Si le rêve, comme nous l'avons montré, se singularise par sa violence, celle-ci va finir par être désamorcée puis neutralisée par l'intervention du mythe. Grâce à ce dernier, le contenu mortifère du rêve sera remodelé et reconfiguré dans une dynamique inverse. Autrement dit, si l'atmosphère funèbre qui emplit toute la séquence du rêve est rendue avec un ton et une intensité particulièrement solennels, il se trouve que cet excès de signifiante ne possède pas de valeur en soi mais fait signe vers autre chose. Ceci fait (pour en revenir à la question soulevée au début de notre analyse) que le tragique est convoqué dans le texte mais il ne s'y inscrit en revanche que comme prétexte et énonciation simulée, destinée par la suite à être dépassée.

Nous pouvons donc dire que le rêve se développe en deux temps et sur deux registres. Nous avons affaire d'une part à un premier contenu apparent et manifeste qui est rendu par la violence du cauchemar et d'autre part à un deuxième contenu, latent celui-là, qui nous est suggéré à la fin du rêve avec l'entrée en scène (en texte) du marabout. Mais ce second contenu ne peut devenir effectif et jouer pleinement qu'en s'articulant sur le sol linguistique et tragique du premier. C'est sur ce dernier qu'il va fonder son dire avant de le transcender. Ce dualisme pulsionnel va prendre corps sur deux ensembles sémiologiques antagoniques qui s'imbriquent et s'entre croisent dans le texte : celui afférent au contenu immédiat relèverait de ce que Freud appellerait le « processus primaire » et celui afférent au mythe relèverait, lui, du processus secondaire et coïncide avec le décrochage symbolique (en tordant le poignet à Hand le marabout met fin aux événements macabres) à la faveur duquel va s'opérer l'énonciation du mythe.

Du coup toute la première partie du rêve se trouve reléguée à un second plan, voire réduite à sa plus petite expression, rendue à son insignifiance. Elle ne doit sa mention que par rapport à la fin dont elle anticipe l'effet et problématise l'enjeu.

Tout cela nous conduit à dire que quand bien même l'emprise du tragique sur l'œuvre de Mammeri ne se démentirait pas, elle garderait cependant une valeur essentiellement symptomatique. Partant de là, elle relèverait beaucoup plus d'un choix esthétique, qui répond donc à une stratégie narrative. Tout compte fait, la figure du tragique « ne s'y prend pas pour fin<sup>110</sup>», mais elle sert essentiellement à dénoncer une situation historique. L'irruption du mythe va en déjouer la logique implacable en la transcendant par son essence prophétique, pour enfin recommencer un temps nouveau. A l'image du marabout tordant le poignet à Hand, c'est tout le scénario tragique qui se voit symboliquement torpillé.

La récurrence du thème de l'enfance qui représente un levier déterminant dans la nomination de l'espace est là pour marquer et montrer ce compromis qui tient en échec, en le jugulant, le tragique<sup>111</sup>. Par ailleurs, semble nous dire l'auteur, s'il y a urgence pour les pays dominés à se nommer au monde pour rentrer de plain pied sur la scène du théâtre de l'histoire, il y a lieu de s'émanciper en commençant par prendre conscience de son aliénation (la plus redoutable de toutes selon F. Fanon). C'est alors seulement qu'ils pourront réaliser le saut originel dont Heidegger dit qu'il revêt un caractère décisif, en ce sens qu'il se trouve déterminé par une « avance donatrice et fondatrice » contrairement au primitif, qui, lui, reste « incapable de libérer quelque chose parce qu'il ne détient rien d'autre que ce en quoi il est détenu<sup>112</sup>». La séquence du rêve vise à montrer, en la dramatisant à l'excès, pour mieux la mettre en évidence, la nécessité de hâter l'avènement de cet « instant historial ». En le faisant se recouper avec le mythe, Mammeri voudrait le faire participer de la dynamique de ce dernier en l'affectant de la gravité de sa parole. Lui conférer en somme son tour solennel. Dans ces questionnements généalogiques qui ressortent du rêve de Hand, se traduit une volonté de rompre, sinon de se démarquer des origines considérées comme étant obsolètes et illégitimes pour avoir terni grandement l'image du propre.

---

<sup>110</sup> J. M. Domenach, *Le Retour du tragique*, Seuil, 1967, p. 59.

<sup>111</sup> Dans son ouvrage, Y. Moubarac relève que dans *Le Coran*, Abraham est souvent associé à la parenté. Il est présenté comme celui qui a rendu possible la perpétuation de l'espèce humaine à travers l'histoire. « Il existe, dit-il, dans les récits concernant Abraham une terminologie qui, à elle seule, contiendrait une pensée sur l'histoire ». Et à l'auteur de citer tout un lexique se rapportant à l'enfance et l'engendrement : « *d'hurriyat* », « *ahl* », « *ewarathat* », « *alamin* », « *al* », « *milhat* », « *ummat* » etc... Il souligne encore : « Il conviendrait d'adjoindre à toutes ces expressions tout terme désignant la parenté particulièrement fréquentée dans l'histoire d'Abraham « ab , âba, ibn, bani ». D'autres termes marquent la succession comme « *w'assa, ittaba'a, alhaqa* ». Y. Moubarac, *op.cit.*, p. 141.

<sup>112</sup> M. Heidegger, *Les Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962, pp. 86-87.

Ce qui retient le plus l'attention dans tout cela, c'est la manière avec laquelle Mammeri pose la question de l'avenir de la société. En développant cette problématique poignante à travers le rêve qui sert ici de grille de lecture de la réalité, il dévoile au grand jour les contradictions d'une société, qui, au moment où elle est exposée aux grands défis de l'histoire, se trouve livrée à des luttes intestines. Dans un entretien avec W. Bouzar, Mammeri revient sur ce mal profond qui entrave le développement de la société :

[...] l'énorme et inhumain blocage de toute une société qui ne dispose d'aucune liberté réelle d'informer son destin, qui est déboutée de toute initiative par l'effet d'un ordre implacable que la fatalité qui conduisait les héros tragiques grecs droit à leur mort, et qui, dans ce cas, avait le visage cruellement prosaïque du colonialisme<sup>113</sup>.

Pour avoir suffisamment pris la mesure de la gravité de la situation dans laquelle se débat sa société, il ne se limite pas au constat en se contentant de brosser un tableau sombre de la réalité et cela pour deux raisons. D'abord il n'est pas de nature à se laisser gagner par le pessimisme. Si par conséquent le tragique imprègne son œuvre, il reste qu'il ne s'inscrit pas dans les mêmes termes que celui des Grecs ne serait-ce que parce qu'il refuse de se plier à l'esprit de fatalité qui caractérise ces derniers. Au contraire, à l'instar de Braudel, Mammeri serait porté à dire que « c'est par rapport à ces nappes d'histoire lente que la totalité de l'histoire peut se repenser, comme à partir d'une infrastructure<sup>114</sup> ». En d'autres termes, il suffit que la société repense son défaut d'origine, en osant « le passage à la limite, [...] le franchissement [de la] frontière, [...] [de la] communauté, donc [de sa] raison<sup>115</sup> », pour qu'elle puisse rêver d'un monde où le nom de l'homme, serait sauf. Les personnages de Mammeri, de Kateb et de Le Clézio vont s'essayer tous, plus ou moins et à des degrés différents, à ce combat.

Pour peu qu'il soit sincère et pensé « le questionnement généalogique peut être une étape décisive dans la ré-appropriation du destin qui doit guider les hommes. Comme l'écrit Merleau-Ponty, « l'oubli des origines [c'est] le devoir de recommencer autrement et de donner au passé non pas une survie, qui est la forme hypocrite de l'oubli, mais l'efficacité de la reprise ou de la « répétition » qui est la forme noble de l'histoire<sup>116</sup> ».

---

<sup>113</sup> W. Bouzar, « Où serait la différence avec les arbres de la route? », in *Awal*, Cahiers d'études berbères, 1990, spécial hommage à M. Mammeri, p. 101.

<sup>114</sup> F. Braudel, *op. cit.*, p. 54.

<sup>115</sup> J. Derrida, *Sauf le nom*, Galilée, 1993, p. 18.

<sup>116</sup> M. Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Gallimard, 1969, p. 96.

Traduction : illustration à partir de la traduction de L'Eneide  
de Virgile par Klossowski (M. Fo

## Quelques thèmes d'exposés proposés aux étudiants

(Travail en binomes)

- 1- Le mythe d'Isis dans *Le sixième jour* d'Andrée Chédid
- 2- L'amour passion dans *La princesse de Clèves* de Madame de La Fayette et *Les liaisons dangereuses* de La Clos.
- 3- La réécriture de l'histoire dans *Loin de Médine* d'Assia Djebar.
- 4- La réécriture de l'histoire dans *L'amour la phantasia* d'Assia Djebar.
- 5- Le soufisme dans *Désert* de Le Clézio.
- 6- Le mythe abrahamique dans *Le sommeil du juste* de Mouloud Mammeri.
- 7- Le mythe de Narcisse dans *La traversée* de Mammerti.
- 8- Etude comparative des personnages de « Boualem » dans *La traversée* de Mammeri et « Boualem yekker » dans *Le dernier été de la raison* de Djaout.
- 9- Le mythe de la caverne dans *Le désert sans détour* de Dib.
- 10- Etude comparative entre *Nedjma* de Kateb Yacine et *Etoile errante* de Le Clézio.
- 11- Le rapport musique / littérature dans *La traversée* de Mammeri.
- 12- La démystification du pouvoir dans *La poudre d'intelligence* de Kateb et *La cité du soleil* de Mammeri.
- 13- L'absurde dans *L'effacement* de Samir Toumi et *L'étranger* de Camus.
- 14- L'image de l'Orient dans le roman exotique (*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand, ou *Le voyage en Orient* de Nerval, ou *Salambo* de Flaubert).
- 15- Littérature et cinéma : adaptation au cinéma du *Le vent du sud* de Benheddoug.
- 16- La métaphore fluviale et intertextualité dans *Nedjma* de K. Yacine et *Le fleuve détourné* de R. Mimouni.

