



Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed

Faculté des Langues Étrangères

Département de Français

THÈSE

**Pour l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences de Langue Française
Option : Sciences des Textes Littéraires**

**Désillusions et confusions : Cris de l'exil dans la
production romanesque de Sadek AISSAT.**

Présentée et soutenue publiquement par :

NEKKOUB Meriem

Devant le jury composé de :

DERRAGUI Amel	Présidente	Professeure	Université Oran 2
BELARBI Belgacem	Rapporteur	Professeur	Université de Tiaret
EL BACHIR Amel	Examinatrice	MCA	Université Oran 2
AIT ALLAOUA Kahina	Examinatrice	MCA	Université Oran 2
BELARBI Habiba	Examinatrice	Professeure	Université USTO
MOKHTARI Fatima Zohra	Examinatrice	MCA	Université de Tiaret

Année universitaire : 2025-2026

Remerciements

**Je souhaiterai remercier chaleureusement mon directeur de thèse Pr. Belgacem
BELARBI pour son soutien, sa bienveillance et sa confiance.**

**Je voudrais également exprimer ma gratitude aux membres du jury qui ont accepté de
lire mon travail et de l'évaluer.**

Merci à ma mère, mon époux et toute ma famille d'avoir cru en moi.

**Merci à tous ceux qui ont contribué à ce projet. Cette aventure scientifique a été
enrichie par chacun de vos apports et je vous en suis sincèrement reconnaissante.**

*À ce monde qui s'est construit en moi,
Ces joyaux que je porte fièrement dans mon cœur
Aux prunelles de mes yeux : Rostom & Yousri...*

Sommaire

Introduction générale.....	6
Partie I : Structure thématique et langagière.....	17
Chapitre I : Le mélange onirique des thèmes dans les écrits de Aissat.....	20
Chapitre II : Le poids des non-dits : une esthétique de la fragmentation.....	65
Partie II : L'Écriture en Mouvement : Genres et Innovation chez Sadek Aissat.....	101
Chapitre I : La fusion des genres : redéfinir les frontières littéraires.....	105
Chapitre II : Mikhaïl Bakhtine et le dialogisme : aux sources de la littérature chaâbi, une nouvelle voix de l'exil.....	143
Partie III : Archéologie du texte: Mécanismes intertextuels chez Sadek Aissat.....	179
Chapitre 1 : Sadek Aissat à la croisée de ses Maîtres.....	184
Chapitre 2 : Mouvements littéraires et empreintes esthétiques chez Sadek Aissat.....	230
Conclusion générale.....	250
Bibliographie	255
Annexes.....	264
Table des matières	280

Notes clé de lecture :

- 1- Nous avons opté pour l'abréviation des titres des œuvres de notre corpus comme suit :
 - *La Cité du précipice* : *La Cité*.
 - *Je fais comme fait dans la mer le nageur* : *Le Nageur*.

- 2- Le corpus sur lequel nous travaillons, regroupe les trois textes de Sadek Aissat sous le titre de *Sadek Aissat, Trois Romans*, par la suite, les extraits et passages tirés de notre corpus seront mentionnés sous le même titre global en notes en bas de pages pour ne pas encombrer le corps de notre travail, en se contentant du nom de l'écrivain et numéro de la page. Sachant que le titre de l'œuvre en question sera mentionné automatiquement lors de l'analyse.

Introduction générale

La littérature, dans sa diversité protéiforme et son pouvoir infini d'évocation, demeure sans doute l'une des conquêtes fondatrices de l'esprit humain. Instrument d'exploration de l'intériorité, miroir des civilisations disparues et vivantes, elle se présente à la fois comme mémoire collective et laboratoire individuel du sens. La littérature transcende les frontières, défie les époques et fédère un dialogue ininterrompu entre l'homme et sa propre énigme. Elle célèbre la pluralité des voix, investit l'imaginaire et révèle les contradictions du réel, autant qu'elle les sublime sous la tutelle du verbe. D'Homère à Kafka, de Shakespeare à Proust, la littérature n'a cessé d'interroger l'ordre des choses, de violer l'étanchéité des temps et des espaces au nom de l'éternelle quête de soi et de l'Autre.

Au sein de cette vaste constellation, la littérature algérienne d'expression française occupe une place singulière, fruit d'un passé colonial tourmenté et d'une histoire nationale complexe. L'émergence de cette littérature s'inscrit dans le sillage d'une rencontre, parfois déchirante, entre deux univers linguistiques, culturels et idéologiques. Loin d'être une simple importation ou un ersatz, la littérature algérienne d'expression française s'est imposée comme une voix originale, bâtissant ses propres codes, ses thèmes récurrents et ses esthétiques innovantes. Dès les prémices avec Mouloud Feraoun ou Kateb Yacine, puis à travers l'élan postindépendance, l'écriture se fait travail de mémoire, arme de reconquête identitaire et creuset de la complexité algérienne. Entre affirmation de soi et contestation de l'ordre établi, elle oscille entre la nostalgie d'un âge d'or perdu et la promesse d'un avenir à inventer.

Les décennies fastes, mais aussi les périodes d'incandescence tragique, ont profondément marqué le corpus romanesque algérien de langue française. L'histoire récente du pays, singulièrement la « décennie noire » des années 1990, a donné naissance à une écriture de l'urgence, où le verbe s'impose parfois comme ultime bastion contre l'obscurantisme et la mort. Durant cette période, l'Algérie sombre dans une spirale de violence dont les traces indélébiles s'impriment sur la production littéraire. Nombreux furent les écrivains, journalistes, intellectuels à sacrifier leur vie à l'altérité, la différence ou tout simplement pour avoir voulu témoigner. La littérature algérienne d'expression française de la décennie noire s'est muée en espace de résistance et de résilience : elle investit le trauma, décortique l'horreur, décline sous toutes ses formes la perte, le deuil, la peur, tout en sondant obstinément la force de survivre malgré l'insoutenable. Les œuvres de Salim Bachi, Assia Djebar ou Yasmina Khadra, pour ne citer qu'elles, dévoilent des paysages intérieurs ravagés par la guerre civile, mais aussi le refus de l'anéantissement identitaire.

Si l'on examine de près ces romans de la tourmente, l'exil y occupe une place grandissante. L'exil ne désigne pas seulement le passage physique d'un lieu d'origine vers un ailleurs — il se décline dans une pluralité de dimensions, passant du déplacement géographique, aux fractures linguistiques, le déracinement symbolique et l'incertitude ontologique. Ce thème, qui traverse toute l'histoire des peuples opprimés, prend dans le contexte algérien une résonance toute particulière. L'exil devient parfois l'unique espace où la parole reste possible, où la réflexion peut échapper à la censure, à la menace ou à l'aliénation. Mais l'exil n'est pas que salut ; il cristallise aussi la désillusion, la rupture, la confusion. Il fonde une littérature de la nostalgie et du manque, où les héros errent dans la mémoire des lieux, écartelés entre une identité blessée et la tentation de l'oubli.

C'est ainsi qu'apparaît, comme une marée sourde et persistante, toute une littérature de l'exil façonnée par le tragique de l'histoire contemporaine. Qu'il s'agisse d'une émigration choisie ou subie, de l'exil intérieur du réfugié sur son propre territoire ou de l'errance d'une langue-fantôme, la production romanesque de ces dernières décennies s'en fait l'écho profond. Les œuvres issues de la diaspora, écrites souvent sur le fil d'une mémoire exaspérée, témoignent des ambiguïtés d'un arrachement impossible à penser autrement qu'en termes de paradoxe : à la fois vivier de renouvellement, creuset de réinvention, mais aussi matrice d'une perpétuelle désillusion. Les personnages qui y naissent évoluent dans un entre-deux, étranger à eux-mêmes, porteurs d'une mémoire trouée et d'un présent en rupture.

Dans ce vaste paysage, la production romanesque de Sadek Aissat s'inscrit à la croisée des chemins. Interroger ses textes, c'est sonder la texture même de l'exil, ses promesses déçues, ses mirages, ses impasses. À la lumière d'une tradition littéraire profondément marquée par le drame de l'histoire, son œuvre met en scène, avec acuité et gravité, les désillusions et les confusions d'un exil qui n'en finit pas de recommencer, de se réinventer, de hanter la mémoire comme le présent. Ce qui nous pousse à explorer, dans cette écriture de la déchirure, les modalités selon lesquelles l'exil devient non seulement motif narratif, mais également expérience existentielle, terrain de la désillusion et du questionnement identitaire irréductible.

Dans le cadre de cette thèse de doctorat, nous avons choisi de centrer notre étude sur la production romanesque de Sadek Aissat qui s'impose d'abord par la richesse et la singularité que recèlent ses trois œuvres majeures : *L'Année des chiens* 1996, *La Cité du précipice* 1998 et *Je fais comme fait dans la mer le nageur* 2002. Cette trilogie offre un terrain propice à

l'analyse des nuances de l'exil, tout en ouvrant la voie à une réflexion profonde sur la condition de l'exilé et la multiplicité de ses vécus.

Dans *L'Année des chiens*, l'auteur nous raconte à travers un narrateur anonyme, l'histoire de deux frères jumeaux dont l'un est le narrateur « né coupable » presque rejeté par sa mère, alors que son frère était son préféré malgré tous ses péchés commis. Aissat inaugure son œuvre par la naissance des jumeaux, encadrant leur situation familiale, fils de martyr, nés la veille du déclenchement de la guerre. Les événements se succèdent dessinant un album de souvenirs qui sera au future l'ultime et le dernier refuge du narrateur. L'histoire atteint son sommet lors de l'assassinat du frère jumeau, cet incident constitue l'évènement pivot de l'histoire, qui poussera le narrateur jugé coupable par sa mère de quitter le pays. Une fois en exil, le narrateur affrontera le malheur pluriel : sans frère, sans mère et sans terre, toutes les portes sembleront être fermées à double tour, il choisira de résider les métros pour fuir sa solitude, mais cette dernière vaincra et mettra terme à ses jours.

La Cité du précipice, est une œuvre beaucoup plus mélancolique, elle met le point sur un exil difficile à soigner, l'exil intérieur psychologique. L'histoire est racontée à travers un narrateur omniscient, à la troisième personne du singulier « il ». Boualem le personnage principal, vit avec ses parents et son frère cadet, dans une cité minable où ils ont bénéficié d'une chambre étroite qui leur interdit d'avoir chacun une vie privée. Après le décès de son père Boualem devient le responsable de la famille, il remplacera même son père dans son travail. L'histoire constitue un profond flash-back de Boualem qui fuit la cité vers une forêt voisine. Là-bas, il se permet de rêver, de se rappeler les beaux moments et souvenirs en s'adossant à un eucalyptus. Le narrateur nous dévoile les refoulés et le mal que subit le protagoniste, sans nier que tout son entourage partage le même destin, y compris Hamid son frère et sa mère Zohra et perdra la raison après l'assassinat de son plus jeune enfant. En rentrant à La Cité, Boualem sera victime d'une balle qui le prenait, à tort ; pour un criminel.

Je fais comme fait dans la mer le nageur, représente l'œuvre tant attendue par Sadek Aissat qui rêvait toute sa vie de consacrer une œuvre spécialement pour El-Anka son chanteur préféré. Contrairement aux deux précédentes, cette histoire se déroule entièrement en exil, le foyer Sonacotra dans la région parisienne. D.Z. le héros nous raconte son quotidien, accompagné des autres habitants du foyer où chacun représente une catégorie bien déterminée. Sien la femme l'amour, Djelloul le *harki*, C.K. le rival et Sid Ahmed l'amitié. Perdu entre deux terres, deux langues et deux cultures D.Z. ne cessera pas de se rechercher,

de se reconstituer. Cette quête premièrement identitaire, stagne ses ambitions et ses désirs, il trouvera sans plaisir dans la solitude et le rêve par lequel il sera happé vers la fin de l'histoire.

Ce corpus a été retenu principalement parce que l'écriture de Aissat puise à la source de l'intime : elle s'affirme comme une écriture de la profondeur, capable d'explorer et de mettre à nu un éventail saisissant de sentiments, de tourments et de contradictions propres à l'exil. Chez Aissat, l'exil n'est pas seulement géographique ou linguistique, il s'incarne en une expérience intérieure, mouvante, constamment réinterrogée.

Ce qui confère à son écriture cette dimension de profondeur, c'est l'expression vibrante et authentique d'un mal du pays qui ne cesse de hanter le sujet-auteur. Loin d'être anecdotique, ce sentiment d'arrachement se traduit par une identité scindée, écartelée entre deux terres, deux langues, deux univers culturels et idéologiques. Cet éclatement ne se limite pas à l'expérience biographique de l'auteur ; il imprègne ses textes mêmes, y laissant la marque d'une pluralité et d'une tension que le lecteur peut observer aussi bien dans les strates linguistiques que dans les choix structurels, génériques, psychiques et culturels.

De ce fait, aborder l'œuvre aissatienne , c'est s'aventurer dans un univers où le pluriel règne en maître : une langue mouvante, où dialoguent les idiomes ; une architecture narrative qui se joue des genres ; une palette psychique traversée de failles et de surgissements ; une culture hybride où se télescopent héritages et modernité. L'écriture de l'exil, ainsi conçue, devient laboratoire esthétique, espace d'invention, traversée des frontières.

Ainsi s'explique notre attachement à ce corpus, pensé comme œuvre-reflet d'une pluralité essentielle, mais aussi comme témoignage vigoureux d'une sensibilité contemporaine à l'épreuve de la fragmentation et de l'arrachement.

L'objectif central de notre recherche s'articule autour d'une ambition profonde : appréhender la pluralité de l'exil, non pas comme une simple migration géographique, mais comme un phénomène aux ramifications multiples. Nous choisissons de déployer une exploration à travers divers axes et regards analytiques. Il s'agit, d'étudier l'effet de l'exil sur l'exilé, sur son être intime, sur sa façon de percevoir le monde et de traduire ses tourments en œuvres littéraires, marquant ainsi la naissance de formes et de sensibilités nouvelles dans l'arène littéraire.

Le dialogue intérieur, empreint de nostalgie et d'incessantes interrogations, irrigue l'essentiel de notre démarche. Les voix de l'exil, multiples, discordantes parfois, se répondent sur la

page : une mosaïque de sentiments où les accents du déracinement, de la quête d'un ailleurs ou d'un retour impossible tissent le canevas d'une expérience universelle et singulière à la fois.

Dans ce système, l'exil suscite intrinsèquement le conflit intérieur, mais aussi une sorte de fécondité artistique inattendue. N'est-ce pas d'ailleurs dans ce territoire de tension que naissent de nouveaux langages, de nouvelles esthétiques ? Nous observons alors de quelle manière les thèmes de l'errance, de la mémoire, de l'identité éclatée ou recomposée, mais aussi de la survivance culturelle, émergent du vécu de l'exilé et se transmutent subtilement en matériaux littéraires.

Sadek Aïssat incarne avec éloquence la synthèse de ces multiples influences, tout en reflétant la complexité et la richesse créative qui en découlent. Lorsqu'elle paraît sur scène, parée de strass étincelants, nous faisant découvrir dans son geste un hommage silencieux. Ces éclats lumineux évoquent, par leur scintillement, les reflets mouvants de la Méditerranée – cette mer à la fois originelle et frontière symbolique. Son art puise aux sources mêmes de son inspiration : les mélodies chaâbi d'El-Anka, empreintes sonores d'une enfance révolue mais chérie, deviennent autant de totems qu'elle transporte d'une rive à l'autre, ranimant en elle un sentiment d'appartenance aussi profond qu'indélébile.

Lorsqu'elle entonne quelques vers, la langue se gorge d'émotion, le monologue intérieur devient collectif – chaque mot irradiant le souvenir de l'Algérie, chaque intonation construisant une passerelle fragile entre deux mondes.

Il devient impérieux de souligner que la participation de Aïssat à l'émergence de la littérature dite « chaâbi », intrinsèquement liée à la chanson chaâbi, marque la naissance d'un nouveau rang dans le champ littéraire algérien. Ce phénomène littéraire, né de la rencontre entre l'exil et la mémoire musicale, réinvente les modalités du récit et nourrit une écriture profondément ancrée dans la tradition populaire, tout en s'ouvrant à l'universalité de l'expérience de l'exil.

L'humanisme qui traverse l'œuvre de Sadek Aïssat se lit comme une quête inlassable de sens et de dignité au cœur de la condition humaine. En intégrant ce corpus dans une analyse littéraire approfondie, nous cherchons d'explorer l'intimité de l'être, ses heurts, ses déchirures, mais également ses espoirs têtus. Par sa plume, Aïssat n'a de cesse de dévoiler les

incarnations multiples de l'être, prises entre l'aspiration à l'universel et les contraintes implacables de l'exil. Cette tension féconde, loin de desservir le propos, impulse une réflexion renouvelée sur l'essence même de l'appartenance et les voies de la résilience.

L'examen de ce corpus apparaît ainsi d'une pertinence indéniable. Il permet de mettre en lumière les problématiques majeures liées à la fracture de l'exil : les déchirements identitaires, la nostalgie tenace, la quête d'un ailleurs ou d'un retour idéalisé. Plus encore, il ouvre la réflexion sur la capacité créatrice de la douleur ; car si l'exil est synonyme de malheur, il engendre paradoxalement un foisonnement d'œuvres lumineuses. En réalité, peu de champs littéraires échappent à l'influence de l'exil, tant cette expérience, tragique et fondatrice, constitue la matière première d'innombrables chefs-d'œuvre.

À signaler qu'aujourd'hui, la majeure partie de la littérature marquante émane d'auteurs en situation d'errance ou de déracinement. Il ne s'agit pas d'une simple convergence thématique, mais bien d'un paradigme dominant : l'exil devient, dans le geste littéraire, le révélateur des failles individuelles et collectives, l'épreuve qui force à se réinventer, le chantier où se construisent les voix singulières. L'analyse de Sadek Aissat se place donc à la lisière de la beauté et de la douleur, interrogeant les failles pour en tirer des perspectives inédites.

La sélection de ce corpus trouve dès lors toute sa légitimité : elle tient à la capacité de l'œuvre de Aissat à embrasser l'humain dans sa complexité, à dénoncer les impasses sans jamais céder à la tentation du désespoir, et à ouvrir l'espace d'une réconciliation possible. Étudier cette littérature de l'exil, c'est en définitive entreprendre un cheminement qui, tout en dévoilant la brutalité de la condition humaine, invite aussi à entrevoir les voies d'émancipation et de lumière.

Problématique :

Quelles sont les différentes représentations de l'exil dans la trilogie de Sadek Aissat à travers une approche analytique combinant la narratologie, la psychanalyse et la philosophie ? Quel était l'impact de l'exil sur sa production littéraire ? L'exil, pourrait-il être un locomotive qui enrichit, développe et produit des éléments artistiques et littéraires ?

Hypothèse 1 :

Les œuvres de Sadek Aissat présenteraient un échantillon de la douleur de l'exil et de ses manifestations. Les thèmes abordés, la langue utilisée et le style étudié de l'auteur, permettraient de dévoiler et comprendre les différentes facettes de l'exil à travers des personnages et des narrateurs dans des positions variées.

Hypothèse 2 :

L'écriture de Aissat, qualifiée d'écriture de l'exil, ne se limiterait pas d'évoquer l'exil et son malheur, elle nous montrerait que l'exil est une expérience à la fois destructive et féconde et que cette dualité se traduirait chez Aissat à travers un foisonnement littéraire et artistique qui serait détectable sur le plan générique, architectural et constitutionnel, dévoilant ainsi un arrière-plan riche en qualité et en matière, et pour les protagonistes et pour l'auteur.

Dans la première partie de notre étude, nous tenterons d'étudier la structure thématique et langagière dans la production romanesque de Sadek aissat. Essayant de déceler la langue et les différentes formes prises en charge par l'auteur dans la rédaction de ces œuvres.

Dans le premier chapitre de cette partie, nous nous attacherons à identifier les contenus thématiques présents. Notre objectif premier consistera à déterminer les réseaux thématiques et leur récurrence visant d'en dégager les ressemblances et les convergences. Pour ce faire, nous procéderons à une décomposition méthodique des textes sachant que ces derniers appartiennent à la même sphère thématique, donc notre travail sera plus concentré sur les nuances thématiques. Cette approche nous permettra d'établir une cartographie précise des motifs récurrents et leur cadence, tout en éclairant la singularité de chaque récit.

Dans le second chapitre, nous tacherons d'étudier la fragmentation esthétique et le poids des non-dits qui prendra une importance déterminante. Nous ciblerons les différentes formes de langues utilisées pour exprimer l'exil. Ce choix narratif structura le texte et la perception du lecteur, intégré involontairement dans le remplissage et la recherche des parties manquantes du puzzle. Cette étude nous conduira à interroger trois modalités majeures : la langue du silence qui représente l'absence et le vide, le monologue qui révèle le tumulte d'une parole isolée et enfin la chanson qui opère entre le dire et le taire jouant le rôle d'un catalyseur par fois et d'autres d'un rappel du malheur

Dans la deuxième partie, nous adopterons une démarche générique qui nous permettra de cerner le genre littéraire de chaque œuvre. Notre objectif est de mettre en évidence les nuances qui distingueront chaque œuvre de l'autre et prouver par la suite qu'elles font ensemble une sorte de série littéraire dont les ingrédients sont identiques mais le résultat diffère.

Dans le premier chapitre de cette partie, nous développerons une analyse approfondie des caractéristiques génériques en se concentrant initialement sur le genre littéraire dominant dans le paysage narratif qu'est le Roman. Cette démarche consistera à examiner les critères essentiels du Roman avant de filtrer progressivement les propositions qui se manifesteront lors de l'analyse jusqu'à identifier le genre littéraire convenable avec les caractéristiques dégagées. Nous élaborerons une double grille de lecture, spatio-temporelle et narratologique qui nous permettra d'évaluer la construction diégétique des œuvres en parallèle avec leur ancrage fictionnel ou historique. Nous tâcherons de même d'interroger la part de la réalité qui émerge des textes. Pour ce, nous analyserons les différents mécanismes de transposition, de stylisation ou de subversion du réel. Cette méthode visera à délimiter les catégories génériques en question, tout en expliquant les modalités et les hybridations formelles de la création romanesque contemporaine.

Dans le second chapitre, nous nous intéresserons à l'analyse d'un genre littéraire spécifique qui s'inspire de la chanson chaâbi. Ce genre littéraire trouve ses prémices dans l'une des œuvres de Aissat qu'est *Je fais comme fais dans la mer le nageur*. Pour développer cette démarche, nous nous appuyerons sur l'approche de Mikhaïl Bakhtine. Cette démarche nous permettra d'évaluer les mécanismes bakhtiniens qui constituent l'œuvre où nous étudierons dans un premier temps le mélange de genres sous l'angle du dialogisme et de la polyphonie. Passant à un autre élément qui caractérise le texte en question toujours d'après Bakhtine, il s'agit de la carnavalisation sous ses différentes formes et représentations. Nous développerons par la suite l'apport de la carrière journalistique de l'écrivain sur sa production romanesque et son impact sur le genre littéraire de l'œuvre, nous détecterons les traces et indices qui font de son écriture le fruit d'une carrière métisse. Nous clôturerons ce chapitre par la mise en évidence de la genèse d'un genre littéraire issu d'une musique purement algérienne qui est le chaâbi, visant les caractéristiques de cette littérature et ce qui l'unie avec la chanson à part le qualificatif de « chaâbi ».

La troisième partie de notre thèse de recherche sera consacrée à l'étude de l'intertextualité dans l'écriture aissatienne. En se penchant sur une approche interdisciplinaire qui oscille entre psychologie et sociologie, essayant d'éclairer la vision de l'auteur et l'impact de ses lectures sur ses écrits.

Dans le premier chapitre, nous développerons minutieusement les traces des maîtres qui ont su par la magie de leur plume dompter le style et la rhétorique dans la production romanesque de Aissat. Sans faire appel dans un premier temps aux différents types d'intertextualité directe. Commenant par étudier les points communs entre Nedjma de Kateb Yacine et les textes de Aissat généralement. Cette étude comparative en son fond, visera de dégager le sens premier de l'inspiration littéraire ou comment être inconsciemment sur les traces de ses idoles. Nous poursuivrons notre étude par l'intégration d'une autre source d'inspiration dont les ressemblances sont flagrantes et pertinentes, il s'agit d'Albert Camus, chez qui la nature et l'absurde traceront le climat romanesque fluidement sans prendre la peine de se forcer de construire des espaces intimes qui rappellent l'appartenance à une terre exogène. Nous terminerons notre comparaison en abordant un volet différent des deux précédents, la comparaison intertextuelle dans cette étape visera trouver les points communs entre la production littéraire de Aissat et la littérature russe qui se singularise par plusieurs critères que nous croiserons chez l'auteur de notre corpus. Nous distinguerons des éléments tels que le pessimisme qui règne dans les textes russes et nous le comparerons chez Aissat.

Dans le second chapitre, nous resterons toujours avec l'intertextualité, mais sous un angle différent, loin des sources d'inspiration textuelle, nous construirons notre analyse à partir du chevauchement des mouvements littéraires dans les œuvres de Aissat, et leur reflet dans les différentes manifestations artistiques. Nous commencerons par l'hyper-réalisme, et la photographie, passant à l'impact de Van Gogh et la peinture sachant que cette dernière est l'anneau qui lie le mouvement littéraire précédent au suivant. Et nous clôturerons ce chapitre par le surréalisme, André Breton et les fondateurs de ce mouvement qui ont fourni à Sadek Aissat une palette riche de couleurs. En analysant des scènes des trois œuvres, nous révélerons le côté artistique de l'écrivain qui était un musicien, sociologue, journaliste, humaniste et écrivain. Nous rappellerons vers la fin, que la présence de l'intertextualité sous ses formes textuelles connues est inévitable, en mentionnant quelques variantes qui s'imposent dans notre corpus de recherche.

Il est important de signaler que l'étude approfondie de notre corpus nécessite impérativement le recours à des cadres théoriques établis, notamment ceux proposés par des auteurs fondamentaux dans leurs domaines respectifs. Parmi ces références incontournables figurent Jacques Lacan disciple de Freud, comme représentant de la psychanalyse, Pierre Bourdieu père de la sociologie, distingué spécialement par l'intérêt qu'il porte à la communauté algérienne, Jean –Paul Sartre et Paul Ricœur pour la part de la philosophie qui émerge les textes de Sadek Aissat, sans ignorer l'importance de Julia Kristeva, Roland Barthes, Mikhaïl Bakhtine, Gérard Genette. Cette sélection, bien que non exhaustive, permet d'éclairer notre analyse avec rigueur.

Partie I :

Structure thématique et langagière

L'analyse minutieuse du corpus romanesque élaboré par Sadek Aïssat commande d'emblée une orientation intellectuelle double, qui s'attache tant à la structuration et à la cohérence des réseaux thématiques qu'à la subtilité particulière de l'expression littéraire qui s'en dégage. Il ne peut dès lors s'agir d'une simple entreprise de recensement des sujets abordés par l'auteur, mais d'un véritable approfondissement critique des enjeux profonds qui les traversent, de l'évolution constante de ces préoccupations, ainsi que de leur contribution à l'élaboration d'une « vision du monde » singulière, propre à Aïssat. S'il s'intéresse à l'élucidation de l'existence par la fiction, l'auteur se distingue fondamentalement par l'articulation subtile entre l'intime et le collectif, où les parcours individuels se trouvent à la fois façonnés et confrontés par des dynamiques collectives, sociales, mémorielles, voire historiques. On observe ainsi chez Aïssat une tension remarquable entre mémoire et oubli, entre silence et parole retrouvée, qui irrigue l'ensemble de son œuvre et en constitue la trame poétique et philosophique profonde.

La spécificité majeure de ce travail romanesque réside par ailleurs dans une démarche stylistique résolument singulière, qui s'affranchit, parfois avec audace, des normes établies du roman contemporain. La langue chez Sadek Aïssat est tout autant matière à questionnement qu'à expérimentation : elle épouse tour à tour la densité épurée du silence et la luxuriance du verbe déployé, explorant les marges de l'indicible pour y puiser une éloquence singulière. Ce choix d'expression confère à son écriture une portée symbolique indéniable, où les silences et les non-dits, s'ils semblent reléguer le discours en retrait, s'avèrent bien plus puissants et évocateurs que le langage explicite. À cet égard, l'usage du monologue intérieur, tantôt confié à l'introspection la plus personnelle, tantôt dissous au sein d'une polyphonie narrative complexe, apparaît comme un espace privilégié où se formulent l'incertitude, la révolte sourde ou la méditation sur le sens. Loin d'être une simple ornementation technique, cette inventivité linguistique, qui s'apparente à une quête témoignant d'une exigence d'écriture, institue l'œuvre aïssatienne comme un champ d'expérimentation formelle où se conjuguent exploration linguistique et recherche de sens.

Il s'ensuit que l'étude présente ambitionne de pénétrer avec rigueur l'univers thématique dense qui sous-tend l'œuvre de Sadek Aïssat, de mettre en lumière les ressorts majeurs qui en dessinent le paysage, puis de s'arrêter, avec la minutie requise, sur l'ingéniosité et la rare maîtrise d'une langue façonnée par le souci constant de renouvellement. Elle vise à montrer, par une lecture attentive et critique, en quoi

l'agencement minutieux des thèmes et le raffinement des choix stylistiques se composent en une harmonie intrinsèque, où chaque dimension nourrit et réinvente l'autre. Ainsi, en s'attachant à saisir l'entrelacement profond entre architecture thématique et créativité linguistique, il devient possible d'éclairer ce qui fonde la singularité et la richesse du projet romanesque de Sadek Aïssat, projet qui s'érige en véritable laboratoire de la modernité littéraire.

Chapitre 1 :

**Le mélange onirique des thèmes dans les
écrits de Sadek Aissat.**

Les thèmes littéraires ne sont pas de grandes idées intemporelles (l'amour éternel, l'avarice comme vice de tous les temps,...) Même s'ils reprennent parfois des symboles élémentaires (la terre, le feu,...) ils se constituent dans l'Histoire sous l'effet de facteurs qui tiennent à l'histoire politique et sociale (transformation de la société), à l'histoire des idées et des mentalités (évolution des valeurs, des systèmes de pensée), et à l'histoire de la littérature (évolution des genres, des conventions, des styles). Etudier un thème c'est le situer dans cette perspective historique.

Comme tout concept, des définitions complémentaires et parfois contradictoires ont été développées par différents théoriciens et chercheurs, l'une des définitions les plus englobantes a été fournie par Barthes qui définit le thème comme :

Itératif, c'est-à-dire qu'il est répété tout au long de l'œuvre [...] il constitue, par sa répétition même, l'expression d'un choix existentiel [...]. Le thème est substantiel, il met en jeu une attitude à l'égard de certaines qualités de la matière [...]. Le thème supporte tout un système de valeurs ; aucun thème n'est neutre, et toute la substance du monde se divise en états bénéfiques et en états maléfiques [...] (il s'associe à d'autres thèmes) pour constituer « un réseau organisé d'obsessions », « un réseau de thèmes » qui nouent entre eux des rapports de dépendance et de réduction ¹

Une autre définition nous vient de Richard avec qui nous allons viser le fond du texte et lier le thème à la structure pour fournir la clé qui nous permettra d'effectuer le décodage de l'œuvre en question :

Les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle. La répétition, ici comme ailleurs, signale l'obsession.²

Plusieurs variétés thématiques s'imposent dans le monde de la littérature. On peut les diviser en 4 catégories :

- Les thèmes religieux et mythologiques.

¹ Roland Barthes, *Michelet par lui-même*, Éd. du Seuil, 1954, p.5.

² Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Éd. du Seuil, 1961, p.20

- Les thèmes de la nature.
- Les thèmes sociaux et historiques.
- Les thèmes psychologiques et moraux.

La dernière catégorie est en rapport direct avec l'étude que nous portons sur l'écriture romanesque de Aissat. Elle fait référence à des concepts qui explorent la nature humaine, les émotions, les motivations, et les valeurs éthiques.

Aissat dans sa trilogie a développé une démarche qui fait de son écriture un canevas de questionnements liés à l'identité et soi et aux conflits internes que peut développer un simple quidam. Ses personnages sont en perpétuelle recherche d'une identité bien déterminée, essayant de fuir l'exil et d'être entourés, ils vont manifester des relations interpersonnelles qui se basent sur l'amour, la jalousie, l'amitié,... cela ne sera pas sans conséquences, car toute expérience n'est pas forcément positive ce qui va créer des traumatismes menant l'être à une résilience et une incapacité à surmonter les défis ou s'adapter aux difficultés. Le rêve sera dans ce cas une passerelle, un ilot, terre de refuge pour tout condamné, et en temps que thème il ne peut pas passer inaperçu dans l'écriture de Aissat, sa présence est dignement remarquable, vu qu'il sera un outil qui va nous aider à comprendre les motivations des personnages, et les dilemmes auxquels ils sont confrontés.

Ainsi le rêve se manifeste dans notre corpus de recherche, en ce qui suit nous allons détecter les différentes facettes qui se sont imposées –explicitement et implicitement- lors de la narration des trois histoires, reliant le vécu rigide des personnages à leur quête du bonheur.

1- Le rêve :

« Je ne peux pas dormir, je n'ai que des rêves, pas de sommeil »³

Frantz Kafka.

Le rêve joue un rôle crucial dans la littérature algérienne de langue française. Le thème est souvent utilisé pour examiner des facettes compliquées de l'identité, de la mémoire et des opportunités. En regardant les écrits de plusieurs auteurs algériens, le rêve émerge non seulement en tant que motif, mais également une forme d'attaque critique permettant de refléter les réalités sociopolitiques et historiques du pays.

³ Kafka, *Journal*, 21 juillet 1913, p. 302

Définit par Freud comme « *l'accomplissement (déguisé) d'un désir (réprimé, refoulé)* »⁴, le rêve s'est manifesté dans plusieurs textes d'écrivains algériens en symbolisant l'aspiration à une vie meilleure et à la liberté. Les personnages rêvent souvent d'échapper à la réalité oppressive de la colonisation et des conflits internes. Par exemple, dans les écrits de Kateb Yacine⁵ et de Mouloud Mammeri⁶, le rêve devient un moyen d'évasion qui reflète les désirs profonds des protagonistes pour un avenir plus prometteur. Les échecs tragiques auxquels ils se sont confrontés, illustrent le contraste entre l'espoir et la désespérance qui caractérise l'expérience algérienne post-coloniale.

Après l'indépendance, les textes des écrivains algériens n'ont pas échappé au « rêve » qui a persisté comme thématique depuis le cauchemar du colonialisme. Rachid Mimouni dans son *Fleuve détourné* 1982, critique la réalité et dénonce le pouvoir en utilisant le rêve pour exprimer les désirs d'un peuple opprimé. Tahar Djaout avec *Les Chercheurs d'os* 1987 aborde le rêve comme une quête de sens dans une société marquée par l'absurdité et les désillusions. De même, Nabil Farès avec *Les Rêves de la mémoire* 1990, explore le lien entre mémoire collective et mémoire individuelle, utilisant le rêve pour évoquer l'identité algérienne et les traumatismes hérités du colonialisme.

Le cauchemar se poursuit en Algérie, vers les années 90, en voulant se soigner d'une blessure on s'est retrouvé en train de remuer davantage le couteau dans la plaie. À l'instar des écrivains de cette génération, Yasmina Khadra s'est fait connaître par une écriture sanglante, qui reflète le vécu d'un militaire déguisé. Ses personnages rêveurs vont tourner vers *Le Mal* après les déceptions et les échecs. Nafaa Walid dans *À quoi rêvent les loups* 1999, inaugure l'histoire avec son rêve de devenir une star au cinéma.

Pendant la même période Sadek Aissat va mettre au monde ses trois œuvres littéraires. Dans chacune, le rêve prendra une part très importante de l'histoire.

1.1. Rêves et cauchemars dans *L'Année des chiens* :

Les personnages dans *L'Année des chiens* sont tous des personnages rêveurs. Très loin de vivre une vie idéale, qui répond au moindre de leurs besoins, ils se jettent dans ce monde de délires et de songes. L'auteur va nous raconter le long de l'histoire les espérances estimées

⁴ Freud, S. (1967). *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, p.145.

⁵ Nedjma le rêve de Kateb Yacine, Nedjma qui représente une Algérie indépendante.

⁶ Dans *La Colline oubliée*, Menach le personnage principal nourrit des aspirations et des illusions qui se heurtent à la tradition et à l'oppression coloniale, trouve refuge dans le rêve.

par ses personnages suivies d'échec et de déception. Le rêve au sens large du terme, prend trois dimensions dans cette œuvre : le rêve le souhait, le rêve la vision et le rêve négatif (le cauchemar).

1.1.1. Le rêve le souhait :

Tissée dans une sphère angoissante qui remonte à la décennie noire en Algérie, l'histoire nous fera découvrir à travers ses personnages, une population qui n'a jamais cessé de rêver et de croire en ses rêves. Le personnage principal (qui ne porte pas de nom) rêve depuis son jeune âge d'être son frère jumeau. Ce dernier représente l'Autre pour le héros qui s'obstine d'imiter le Mal, le reflet de son jumeau, il se contente de se dire qu'ils ne font qu'un seul être et c'est à lui que Dieu a attribué le rôle du Bien et à son jumeau le rôle du Mal : « *Mon frère, finalement, sut se faire entendre bien mieux que moi et eut tout pour lui. J'étais né coupable.* »⁷

À signaler que l'œuvre compte un nombre important de personnages, mais qui partagent pratiquement le même profil. Salim, Omar, Bob, Djafar Essadeq, Jucoop et bien d'autres forment ensemble une micro-société algérienne qui contient tous les échantillons possible : le courageux, le posé, le ridicule, l'intello,... tous sont présents pour compléter le puzzle qui constitue l'histoire.

Ces personnages vont se développer au cours de l'œuvre, et leur évolution nous sera révélée à travers leurs désirs profonds et leurs craintes. Cette vision nous permettra d'accéder à l'intimité des protagonistes, permettant une compréhension plus nuancée de leurs motivations et de leurs actions. Parlant de Jucoop Double-Tête, Aissat écrit : « *Lui aussi était coincé dans un rêve secret* »⁸

Certains rêves récurrents mettent en lumière les luttes intérieures des personnages, symbolisant leurs aspirations et échecs. Ces éléments oniriques agissent comme des catalyseurs, forgeant leur destin et influençant leurs décisions. *Ichtar*, personnage passif, une femme que l'héros aimait discrètement, reste inaccessible jusqu'à sa disparition première après son mariage, c'est ainsi que l'héros de l'histoire va la recréer dans son imagination pour l'accompagner comme il souhaitait les premiers temps de leur rencontre :

⁷Sadek Aissat, p.29.

⁸ Ibid, p. 77.

J'appris son mariage avec un colonel de l'armée. Tout ce que j'avais construit s'écroula piteusement. J'avais été fou de penser qu'elle pouvait s'attacher à moi. Je connus alors une période d'affaissement, mais mon abattement ne dura pas longtemps, je décidai de la recréer, de la refaire à mes dimensions, patiemment comme je la voulais.⁹

Cette *Ichtar* imaginaire va disparaître définitivement de l'esprit de l'héros le jour de l'assassinat de son frère jumeau : « *Quand la guerre éclata, je la perdis dans la foule paniquée, en même temps que j'appris l'assassinat de mon frère* ». ¹⁰ En confrontant leurs rêves à la réalité, Aissat souligne le décalage entre les attentes et les vérités de la vie quotidienne, ce qui nous permet de s'interroger sur la nature humaine. Ainsi, le rôle des rêves dans le développement des personnages ne se limite pas à un simple divertissement, mais s'inscrit dans un processus de transformation psychologique et émotionnelle essentiel pour la narration.

1.1.2. Le rêve la vision :

Les rêves sont d'une grande importance que ce soit dans la littérature ou dans la vie de tous les jours, en mettant en lumière les conflits intérieurs des personnages. Ces visions oniriques révèlent des désirs refoulés et des peurs cachées, agissant comme des reflets des luttes internes. Dans *L'Année des chiens*, la maman de l'héros est une personne superstitieuse, elle ne prenait aucun rêve à la légère, le tout est digne d'être interprété pour fuir un mal quelconque, le tout est vision. C'est ainsi qu'elle va interpréter le rêve des abeilles, qui ne tardera pas de se concrétiser : « *Ma mère un soir rêva d'abeilles et de miel en abondance. Lisant un mauvais présage dans ce songe, elle redoubla d'inquiétude* ». ¹¹ Ce rêve devient un miroir des tensions émotionnelles, illustrant les dilemmes moraux auxquels la mère est confrontée. Aissat nous invite à travers cette vision de plonger dans l'inconscient de la mère où les rêves deviennent des révélateurs puissants de ses véritables sentiments. Ayant peur pour son enfant jumeau de l'héros, habitué aux problèmes, elle se retrouvera en train de guetter le Mal, essayant de le chasser avant qu'il l'atteigne :

Après son rêve des abeilles, ma mère, plus inquiète que jamais, avertit les voisines et, sentant une forte odeur de sang, scruta le ciel avec une

⁹ Ibid, p.132.

¹⁰ Idem.

¹¹ Sadek Aissat, p.62.

telle obstination que tout le monde fut saisi par ces mêmes relents, âpres et salins, qui raclaient la gorge. Un matin, observant l'azur, ma mère vit apparaître les premières nuées de mouches. Elle donna l'alerte, provoquant la panique. On pensa d'abord à un vent de sable, puis à la fin du monde... les mouches semblaient sortir de partout... la ville vécut un cauchemar.¹²

Ce rêve « vision » avait un autre sens dans l'esprit de l'héros, se jugeant coupable il va calquer son statut sur autrui :

Lorsque Dieu a partagé les qualités entre ses créatures, leur demandant de formuler des vœux, l'abeille, grisée par un désir de puissance insensé, a voulu dire : « celui que je pique meurt » mais, péchant par orgueil, elle a prononcé la sentence de sa propre condamnation : « celui que je pique je meurs ».¹³

Ainsi, l'abeille est coupable au même titre que l'héros de l'histoire. Cela nous explique que le rêve n'est pas une simple échappatoire mais c'est un indicateur très important des conflits qui façonnent les choix et les trajectoires des personnages¹⁴ (le héros après cette vision, et l'inquiétude de sa mère vis-à-vis de son jumeau, décide de s'éloigner).

1.1.3. Le cauchemar :

À vrai dire, l'histoire raconte un cauchemar vécu au pluriel, mais les personnages s'attachent à la vie comme un homme qui se noie cherche à s'agripper même à une paille de riz. Dans l'ensemble, *L'Année des chiens* n'est qu'un cauchemar, d'ailleurs le titre même à connotation péjoratif inspire le malheur et la soumission. Sigmund Freud a analysé le cauchemar comme un épisode psychotique réversible, révélant des conflits internes et des désirs refoulés. Cette approche a permis de relier les cauchemars à l'inconscient, transformant leur interprétation littéraire et psychologique¹⁵.

De même, le héros de l'histoire qualifie un de ses rêves de cauchemar, contrairement aux autres facettes du rêve développées dans le texte, cela nous montre à quel point c'était

¹² Ibid, p.62.

¹³ Ibid, p.136.

¹⁴ William Henricks Wiser, "Le système hindou Jajmani, un système socio-économique reliant les membres d'une communauté villageoise hindoue dans les services", 1953, p. 85.

¹⁵ <https://journals.openedition.org/crm/1723?lang=en> consulté 3 /10/2024

insupportable et significatif pour lui. Ce cauchemar s'est dessiné dans son imagination la veille du décès de son ami Djafar qui a décidé de rentrer au pays : « *Un cauchemar m'a surpris.* »¹⁶. Ce dernier se compose de deux séquences, la première reflète les craintes du passé en Algérie, le héros va se voir à l'armée recherché par des soldats qui vont l'égorger. Trop près de la réalité de l'époque, à part l'atrocité des actions rien de surprenant. La seconde séquence, contrairement à la première est racontée d'une façon surréaliste¹⁷, très proche à la structure des visions nocturnes, dans lesquelles toutes les contradictions sont acceptées, et cela est un indice pertinent de la nature de ce cauchemar qui a vu certainement le jour dans l'esprit non seulement de l'héros mais aussi de l'écrivain. Le héros passe dans cette partie de son cauchemar de l'armée à son mariage sans qu'il soit présent, son frère jumeau s'occupant des invités, reçoit un groupe de trois hommes qui précipités décident de remettre leur cadeau à son frère. Ce dernier le prend et le dépose, leur mère remarque un liquide rouge et dégoûtant du paquet, trouvant la tête de son fils tranchée et part dans un effroyable éclat de rire.¹⁸

Le cauchemar dans *L'Année des chiens* souligne la peur ressentie face à des forces qui échappent au contrôle ou qui sont difficiles à comprendre appuyé par la critique des réalités sociopolitiques.

Le cauchemar demeure une figure littéraire fascinante qui illustre non seulement les peurs universelles mais aussi les tensions psychologiques et sociales de chaque époque. Son étude révèle une richesse d'interprétations qui continuent d'enrichir notre compréhension de la condition humaine à travers la littérature.

1.2. Représentations et imaginaires dans *La Cité du précipice* :

Les personnages dans *La Cité du précipice*, sont à compter sur les doigts de la main, comparer aux personnages dans *L'Année des chiens*. Des personnages qui ne parlent pas, c'est le narrateur qui nous dévoile leurs pensées et leurs désirs, ce sont des personnages rêveurs par excellence. Ainsi les rêves constituent une bonne part de l'œuvre, côté thématique et côté structural aussi. L'œuvre même a été inaugurée par un cauchemar non raconté, et la

¹⁶ Sadek Aissat, p.111.

¹⁷ Le rêve est considéré comme une technique d'écriture surréaliste. Pour les surréalistes il y a une continuité entre les états de veille et de sommeil. Dans la réalité notre esprit logique ordonne notre expérience du monde et de ses objets, dans le rêve les images s'imposent à nous dans un troublant désordre.

¹⁸ Sadek Aissat, p.111.

trame se constitue d'une multitude de formes de rêves qu'on peut distinguer selon les personnages et leurs visions en trois catégories:

1.2.1. Rêves et pensées de Boualem :

Dans *La Cité du précipice* de Sadek Aissat, Boualem, le protagoniste, est un personnage dont les rêves jouent un rôle central dans son développement psychologique et son parcours à travers les tumultes de la décennie noire en Algérie.

Au début du récit, Boualem rêve souvent d'une enfance insouciante, peuplée de symboles de liberté et de joie, comme des oiseaux. Ces rêves représentent une période de sa vie où il était encore innocent et éloigné des horreurs qui allaient suivre. Ils sont empreints d'une nostalgie profonde pour un temps où la violence et la souffrance n'étaient pas présentes. Dans la Cité, et pour fuir la réalité qu'il n'a pas accepté, Boualem dessine les traits d'un monde où il peut être libre et heureux. Il le dessine sans pouvoir l'atteindre. Ce monde appartient à Boualem l'Indien, représentant de la liberté et de l'enfance. Il estime que le rêve ne peut se manifester qu'à la disparition de la vie qui n'est qu'un obstacle qui l'empêche d'atteindre son rêve, « *il n'est jamais allé vers son rêve* ». ¹⁹ Un rêve vaut une vie. Le héros de l'histoire voit son rêve à l'horizon, l'autre rive de la mer peut le sauver de ce *Mal* qui le chasse partout, mais la mer n'est pas un sol sûr et peut le trahir, l'envoyer à d'autres terres ou le garder pour elle dans son ventre, comme une mère qui le protège de ses rêves prédateurs car « *Son problème c'est qu'il rêve trop, s'empoisonne l'existence, en s'encombrant ainsi la tête.* » ²⁰

À mesure que l'histoire progresse, les rêves de Boualem se transforment en cauchemars, reflétant les traumatismes qu'il subit et les événements violents qu'il est contraint de vivre. Ces visions cauchemardesques symbolisent sa peur face à une réalité brutale et chaotique. Les images de violence dans ses rêves illustrent son angoisse et son sentiment d'impuissance face aux événements qui le dépassent.

Les rêves de Boualem sont aussi liés à sa quête d'identité. À travers ses expériences oniriques, il explore ses désirs, ses peurs et ses regrets. . Il oscille entre le désir d'échapper à sa réalité et la nécessité de faire face à ses démons intérieurs. Ces réflexions sur lui-même l'aident à naviguer dans un monde en crise et à comprendre sa place dans une société

¹⁹Sadek Aissat, p.182.

²⁰ Ibid, p.190.

fracturée. Boualem s'identifie à SAS. Ce dernier est un ami proche de l'écrivain Sadek Aissat, un confident, le prenant pour un refuge, son double en cas d'urgence, ou de disparition, le Narrateur nous dévoile: «*À la lecture de certaines pages, son corps s'embrase. Alors après avoir pris son joint, il rêve qu'il est SAS*». ²¹

Les rêves deviennent également pour Boualem un moyen d'évasion. Dans un monde où il se sent piégé par la violence et le désespoir, ses rêves lui offrent un répit temporaire. Cependant, cette évasion est souvent illusoire, car il doit finalement revenir à une réalité marquée par la souffrance et la perte. Boualem le personnage principal est profondément affecté par son passé. Les visions qu'il subit révèlent ses angoisses face à une réalité marquée par la violence et la désillusion. Ces rêves influencent son parcours en le confrontant à ses traumatismes, ce qui le pousse à réfléchir sur son identité et son avenir. Il rêve de son père défunt qui lui demandait s'il consentait à échanger son pantalon contre le sien. En faisant part de son songe à sa mère qui s'est précipitée à chercher les détails, Boualem ne cherchait pas une interprétation, mais voulait avouer à sa mère qu'il n'a pas oublié son père, qui représente son passé et son identité. Ce père à qui il voulait ressembler mais c'est son frère qui a tout hérité de lui. Cela n'empêche que l'instinct maternel de Zohra sa mère a déchiffré les non dits de son fils, et donné une interprétation qui convient aux attentes de Boualem : «*La mère a loué Dieu avant d'ajouter la mort t'es apparue sous les traits de ton père, et comme il ne voulait pas qu'elle te prenne, il l'a flouée, Il veille sur toi*». ²²

Les rêves récurrents de Boualem l'obligent à faire face à son passé et aux traumatismes qu'il a subis. Ils deviennent un moyen pour lui d'explorer ses émotions et ses souvenirs, ce qui influence sa manière d'interagir avec le monde qui l'entoure. La nature troublante de ses rêves affecte également ses relations avec les autres. Ses cauchemars peuvent le rendre distant ou méfiant, entravant ainsi sa capacité à établir des liens significatifs avec autrui. Malgré la douleur que ses rêves évoquent, ils représentent également une forme de résilience. Boualem aspire à retrouver un sens à sa vie et à construire un avenir meilleur, même si cela semble difficile dans le contexte chaotique qu'il vit.

Les rêves de Boualem dans *La Cité du précipice* sont essentiels pour comprendre sa psychologie complexe et son parcours au sein d'une Algérie en crise. Ils illustrent non seulement les traumatismes personnels liés à la violence mais aussi la lutte pour retrouver une

²¹ Ibid, p.p. 190, 191.

²² Ibid, p. 194.

identité et un sens dans un monde dévasté par le chaos. Aissat utilise ces éléments oniriques pour enrichir la profondeur émotionnelle du personnage, rendant ainsi palpable l'impact des événements historiques sur les vies individuelles.

1.2.2. Images et imaginaires de Hamid :

Dans *La Cité du précipice*, Hamid, le frère du protagoniste Boualem, est un personnage dont les rêves jouent un rôle primordial dans son développement psychologique et sa compréhension de la réalité. Ces rêves sont un reflet des traumatismes qu'il subit et des réalités difficiles qu'il n'a pas pu concevoir depuis son jeune âge.

Hamid vit des rêves qui sont souvent marqués par la peur et l'angoisse. Ces rêves deviennent des manifestations de ses traumatismes d'enfance, notamment liés à la violence qu'il a observée. Un moment clé dans son enfance est lorsqu'il est confronté à une scène de violence à l'école, où il perd son innocence. Ce traumatisme se traduit par une cessation de ses rêves d'« oiseaux fous », symboles de liberté et d'insouciance, ce qui marque le début de sa lutte intérieure²³.

Les rêves de Hamid peuvent également être vus comme une tentative d'évasion. Dans un monde où la violence et la tragédie sont omniprésentes, ses rêves deviennent un refuge temporaire où il peut échapper à ses angoisses. Cependant, cette évasion est souvent illusoire, car il est rapidement ramené à la dure réalité de sa vie quotidienne.²⁴ : « *Hamid rêvait des vacances, des oiseaux, des chardonnerets et des serins qu'il allait pouvoir chasser tous les jours.* »²⁵

Dans ses souvenirs d'enfance, il se rappelle des moments de joie perdue ainsi que des expériences douloureuses, comme celle où il a été puni pour avoir écrit une lettre d'amour à une camarade. Cette punition a profondément marqué son esprit et influencé ses interactions sociales et son développement émotionnel²⁶ :

Aidé par les autres maîtres et le directeur, Sidi l'avait identifié comme l'auteur des quatre lettres. AHBK. Il l'avait massacré et piétiné dans la cour, sous les yeux de Ghania et de tous les enfants de

²³ <https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/226/7/3/136274>

²⁴ <http://www.editions-barzakh.com/catalogue/sadek-aissat-trois-romans>

²⁵ Sadek Aissat, p.241.

²⁶ <https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/226/7/3/136274>

l'école...l'avait insulté... Est-ce ce jour-là qu'il cessa de rêver d'oiseaux fous ? ²⁷

Les cauchemars de Hamid sont souvent liés à ses peurs les plus profondes, notamment la peur de la mort et la perte, surtout vis-à-vis de sa mère Zohra, il ne voulait pas lui faire de la peine : « *Hamid pense à Zohra... Des yeux, il la cherche dans la foule... Hamid attend Zohra* »²⁸. Ces images illustrent son incapacité à échapper aux horreurs qu'il a vécues et à trouver un sens à sa vie dans un contexte chaotique. Ses rêves deviennent un espace où il confronte ses angoisses, mais aussi un rappel constant des événements traumatisants qui le hantent, être puni parce qu'il a déclaré son amour a fait sortir le démon qui l'habite : « *De toute façon, le temps pour lui s'est arrêté depuis ce jour-là, ce jour où Sidi avait décidé qu'il en serait ainsi.* »²⁹

Les rêves de Hamid l'obligent à faire face à son passé. Ils l'incitent à réfléchir sur les choix qu'il a faits et sur les conséquences de ces choix dans sa vie actuelle. Cette introspection est cruciale pour son développement personnel, car elle le pousse à chercher des réponses et à comprendre les racines de sa douleur.

À travers ses rêves, Hamid cherche également à redéfinir son identité dans un monde qui semble lui échapper. Les visions oniriques lui permettent d'explorer ses désirs refoulés et ses aspirations, tout en étant confronté à la dure réalité de sa situation. Cela crée une tension entre ses espoirs et la réalité brutale. Comme repère, il a choisi son frère Boualem, qui était son idole, modèle de courage et de bravoure : « *il n'avait plus peur, se sentait plus grand et plus fort, pareil à Boualem, tel qu'il en avait rêvé autrefois.* »³⁰

La nature troublante de ses rêves affecte également sa capacité à établir des relations saines avec autrui. Sa peur constante et son sentiment d'angoisse le rendent distant et méfiant, ce qui complique ses interactions sociales et sa recherche d'un soutien émotionnel, Hamid « *parlait si peu, comment aurait-elle pu deviner ? Elle y croyait, qu'il allait travailler chez son ami de Bab el-Oued.* »³¹

²⁷ Sadek Aissat, p. 242.

²⁸ Ibid, p.p. 239, 240.

²⁹ Ibid, p.242.

³⁰ Ibid, p.p.247, 248.

³¹ Ibid, p.227.

Bien que les rêves offrent parfois une forme d'évasion temporaire, ils ne font que souligner l'impossibilité d'échapper complètement à la réalité. Hamid se rend compte que ces moments oniriques ne sont pas des solutions durables aux problèmes qu'il affronte, mais plutôt des rappels poignants de ce qu'il a perdu.

Les rêves de Hamid dans *La Cité du précipice* sont essentiels pour la compréhension de sa psychologie et son parcours. Ils illustrent non seulement les traumatismes liés à la violence en Algérie mais aussi la lutte intérieure pour trouver un sens et une identité dans un monde dévasté par le chaos.

1.2.3. Rêvasseries et souvenirs de Zohra :

Zohra la mère de Boualem est un personnage central, qui impacte le développement de tous les personnages qui l'entourent, ainsi que le déroulement des événements. Zohra incarne des rêves et des aspirations face à un environnement difficile. Ses rêves sont révélateurs de son désir d'évasion et de liberté, ainsi que de ses luttes personnelles qui remontent jusqu'à son enfance. Nourrit de souvenirs, elle cherche son bonheur dans les plis d'une mémoire tourmentée.

Zohra rêve souvent d'échapper à la réalité oppressante de sa vie quotidienne. Ces rêves d'évasion symbolisent son désir de quitter un environnement marqué par la guerre et la misère. Son refuge préféré était le cimetière, là où elle parle sans crainte aux morts, à son époux. Sa fille Yasmina qui a connu la mort enfant ne saurait comprendre les peines de sa mère, donc Zohra se livrait totalement au père de ses enfants, à qui elle demandait aide et prières : « *Boualem est sérieux, travailleur, comme toi... Hamid est silencieux, comme toi, ...si tu peux, de là où tu es, prie pour qu'il ait son bac cette année.* »³²

Zohra se remémore souvent des moments passés en famille, notamment des instants de bonheur et d'insouciance avant que la violence ne s'installe dans sa vie. Ces souvenirs d'enfance sont empreints de nostalgie et représentent un contraste frappant avec la réalité actuelle marquée par la peur et la perte, ce n'est pas un choix, Freud dévoile que :

Les premiers souvenirs d'enfance d'une personne se rapportent le plus souvent à des choses indifférentes et secondaires, alors qu'il ne reste dans la mémoire des adultes aucune trace des impressions fortes et

³² Ibid, p.230.

affectives de cette époque. Comme on sait que la mémoire opère un choix entre les impressions qui s'offrent à elle, nous sommes obligés de supposer que ce choix s'effectue dans l'enfance d'après d'autres critères qu'à l'époque de la maturité intellectuelle.³³

Zohra jeune fille était comblée de bonheur, son père un marin instruit s'occupait de tout, il lui a transmis son savoir et son amour pour les vagues et la liberté, « *Elle avait aussi été la seule fille à sortir en mer. Il lui a tout appris sur les poissons et sur le métier de pêcheur.* »³⁴ Insouciance, ses rêves ont trouvé à se caser entre une sortie au hammam et le mariage d'une cousine, cela devient plus restreint, après son mariage elle a exercé le métier d'épouse et de mère sans rien demandé.

En cherchant cette liberté tant désirée, Zohra va jusqu'à l'encontre de la raison, cette espace qui lui permettra d'être elle, sans trop s'inquiéter de ce que les autres pensent. Folle, elle rêvait et créait dans sa tête des scénarios où le bonheur revenait sur sa maison, où elle sera entourée de ses enfants Boualem et Hamid, en refusant d'oublier ses chagrins « *ces illusions de la mémoire, de nature pathologique – et dans la paranoïa elles jouent précisément le rôle d'un élément constitutif de la folie –* »³⁵. « *Aujourd'hui elle est folle. De douleur et d'angoisse, de son cœur qui chavire et sombre et qu'elle voudrait vider un peu.* »³⁶

Malgré sa détresse, Zohra a pu surmonter ses douleurs à sa manière. Fuir la réalité en abandonnant sa raison était le moyen qui lui a permis de rester en vie, certes folle, mais Zohra reste le seul personnage vivant de l'histoire, mener de son rêve bateau de naufrage, elle s'est agrippée à la vie, non à la raison.

Dans *La Cité du précipice*, tous les personnages visent un objectif sans pouvoir l'atteindre, des rêveurs amoureux, leur monde semble s'effondrer lors de la première bataille face à la réalité.

1.3. L'étrange rêve du nageur dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur* :

Dans *Le Nageur*, Aïssat a consacré une partie importante au songe, l'œuvre se constitue de neuf chapitres dont deux racontent et nous font vivre l'étrange rêve du nageur.

³³ Freud, S. *Psychologie de la vie quotidienne*, Ed. Pavot, 2001, p.48.

³⁴ Sadek Aïssat, p.231.

³⁵ Freud, S. *Psychologie de la vie quotidienne*, op, cit, p.159.

³⁶ Sadek Aïssat, p. 230.

Commençant par le titre qui loin d'être fortuit, configure déjà l'espace onirique, cette zone instable où l'effort humain — fût-il désespéré — se mue en geste de foi, voire d'espérance collective. L'acte de nager, lorsqu'il est «dans la mer », suggère en filigrane le mouvement du rêveur qui avance, porté à la fois par le flux du réel et par le souffle d'un ailleurs attendu.

Loin d'ouvrir une porte vers un univers merveilleux où chacun aspire à s'installer, le rêve de Aissat se distingue par son caractère singulier, presque insaisissable. Il représente pour lui un ultime sanctuaire, un refuge face à l'âpreté de l'exil qui l'a reconduit vers cette terre onirique, un espace où nul n'est interdit de séjour. D.Z., figure centrale, choisit de s'ancrer dans cet univers, porté par la mélodie emblématique d'El-Anka : « *Je fais comme fait dans la mer le nageur.* » Tel un marin en haute mer, il se trouve à l'apogée du récit, dans une phase cruciale où le héros *Nageur*, lutte avec acharnement pour ne pas sombrer, pour ne pas céder à l'abandon. Pourtant, ses efforts semblent vains, incapables de le mener à l'autre rive, à la sortie de ce tunnel obscur. Comment comprendre alors que D.Z. demeure prisonnier de son propre délire ? Qui donc a relaté les péripéties de ce rêve du Nageur ? Qui a osé traverser cet espace intime de l'existence de D.Z. ? C'est le Narrateur supérieur, confident et témoin de l'histoire, qui se fait le porte-parole de D.Z., son scribe fidèle. Il affirme avec assurance : « *Je connais bien l'étrange rêve du nageur.*»³⁷. Ainsi, un « moi » rêve, tandis qu'un autre, empreint de mélancolie et d'étonnement, narre un songe qui ne lui appartient pas. Le moi de D.Z. se réduit à une silhouette, une figure subjective, un spectre vidé de l'essence du « je » qui s'abandonne au sommeil. Ce « moi » s'est pourtant approprié son rêve, apprenant à en parler la langue pour mieux l'apprivoiser. Il a fait de ce rêve une mélodie d'exil, un chant qui porte sa quête et son errance.

Le rêve de D.Z. se compose de deux parties, la première sur terre et la seconde en pleine mer. Chez Aissat, il ne saurait être perçu comme une évasion ou une vaine chimère ; il opère, au contraire, comme un levain narratif, une matrice féconde qui donne corps aux trajectoires individuelles et collectives. Par sa force dynamique, le rêve tisse les destinées, transcende les ruptures imposées par l'exil et agit comme un catalyseur des aspirations d'une communauté en quête de son identité propre. Explorer la place du rêve dans cette œuvre, c'est ainsi mettre au jour la richesse de son entrelacement, à la fois dans les arcanes de l'intrigue et dans les cheminements existentiels des personnages.

³⁷ Ibid, p. 392.

Les images de son rêve s'apparentent d'une manière impressionnante. Aïssat introduit des images, des scènes ou des extraits de romans qu'il a déjà lus. Certainement, le rêve échappe à la volonté et à la responsabilité du rêveur. Il s'y traduit l'excitation sensorielle et la préoccupation du rêveur. Les images sensorielles sont assez pauvres en couleur, en définition ou en précision. Ce qui donne l'impression de richesse est son vécu, fort en densité. Dans le roman de Jean-Claude Izzo, D.Z. s'y est trouvé, il a vécu le songe et l'histoire du roman au même temps, rappelons simplement que pour Freud³⁸, le rêve se définit essentiellement comme une "*réalisation du désir*", autrement dit ; un retour de refoulé, camouflé sous un langage symbolique.

Le rêve de D.Z. ne se limitait pas à la figure du *Nageur* ; il portait en son cœur l'aspiration profonde de retrouver Sien à ses côtés. Cet amour, entre D.Z. et Sien, était marqué par une ardeur douloureuse, tissée de souffrances tues et d'un chagrin qui semblait ne jamais devoir s'éteindre. Leur quête d'un retour au pays natal s'avérait inachevée, semée d'embûches et empreinte de douleur. Porté par sa mélodie fétiche, D.Z. ne trouvait d'autre chemin pour accomplir ce pèlerinage que d'affronter l'unique obstacle dressé entre lui et sa légende intime : la mer. Cette étendue, à la fois familière et redoutable, lui était connue ; il en avait déjà parcouru les flots, en reconnaissait l'odeur, la forme, et le chant à la fois oppressant et puissant. La mer, dans sa dualité, sépare tout en reliant, donne la vie tout en menaçant de la reprendre. Bien qu'indigne de confiance, elle représentait pour D.Z. une épreuve à tenter. Il confiait : «... *il y avait Sien. J'étais dans l'eau et je nageais vers elle, debout sur le rivage, qui me faisait des signes.*»³⁹

Il est évident que Sien représentait l'objectif ultime de D.Z. ; il s'efforçait de la rejoindre en surmontant ses peurs les plus profondes. Il aspirait au bonheur et s'autorisait à nourrir des rêves dans lesquels Sien occupait une place centrale. Le protagoniste du *Nageur* était prêt à tout sacrifier pour réaliser son dessein principal : être auprès de sa bien-aimée Sien. C'est dans le domaine des rêves que l'on parvient à se libérer de désirs inaccessibles et empreints de culpabilité. Ainsi, D.Z. ne pouvait s'unir à Sien qu'à travers ses songes, où ses aspirations trouvaient satisfaction et se dissipaient sous une forme déguisée, le préservant ainsi du poids de la faute. La mer dressait une barrière infranchissable entre eux, et il incombait à D.Z. de rallier l'autre rive. Il déployait tous ses efforts, luttant de toutes ses

³⁸ Article de Wikipédia : L'encyclopédie libre, Rêve, psychologie analytique, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Psychanalyse>.

³⁹ Sadek Aïssat, p. 381.

forces, mais le courant impitoyable le repoussait sans cesse au large. Épuisé par cette lutte, il s'exposait au risque de périr noyé.

Le songe du « *Nageur* » ne s'interrompt pas de cette façon ; la douleur ne trouve sa résolution que sur la jetée d'un autre rêve modeste, ou plus précisément d'une illusion qui incarne l'espérance. C'est au moment où D.Z., en pleine nage, distingue une île à l'horizon ; il souhaite s'en approcher, mais une autorité supérieure en dispose autrement. Il déclare que tel n'était pas son objectif, mais dans ce cas, qu'est-ce qui le poussait à nager ? «...j'ai aperçu une île..., j'ai alors su que je ne voulais pas atteindre le rivage, ce n'était pas pour cela que je nageais.»⁴⁰

Il nous est difficile d'identifier avec précision les facteurs qui ont retenu D.Z. d'accoster ; peut-être ce rivage constituait-il son ultime sanctuaire, son dernier point d'attache avec le monde réel. Il aspirait à l'oubli, et le rêve représentait son seul chemin vers la félicité. Son repos se prolongera durablement, traversant les songes jusqu'à glisser dans un coma ; le héros du « *Nageur* » s'oppose à tout réveil.

Le rêve, bien que ce terme évoque généralement une idée positive, devenait aussi, dans l'univers du « *Nageur* », un espace de désolation où l'on s'étourdit de remèdes pour échapper à l'oisiveté, où l'on sombre dans le sommeil pour fuir les éveillés, et où l'on rêve ensuite pour se différencier des dormeurs apaisés. C'était comme si le « *Nageur* » disposait d'une faculté enchantée lui permettant de façonner ses visions oniriques à sa guise, semblable à un écran télévisé diffusant les films qu'il affectionnait. D.Z. a choisi de mettre fin à l'évocation incessante de son passé pour se projeter dans un avenir imaginaire.

Le rêve dans *Le Nageur*, n'était pas que vécu par D.Z. ou Sien, mais tous les personnages rêvaient, sans pouvoir atteindre l'autre rive, et concrétiser leurs rêves. Leur rêve premier était cette patrie tant désirée ne se donne pas à voir dans sa plénitude matérielle, mais se manifeste dans l'intensité du songe, entre l'absence d'une terre d'appartenance et la promesse du retour.

À mesure que s'égrène la narration, le rêve devient contagieux pour l'ensemble des personnages. D.Z., Sien, C.K., Djelloul, et d'autres figures que le texte met en scène, s'enroulent dans une même chaîne d'oniristes. Leur rêve, bien qu'individuel dans ses

⁴⁰ Ibid, p.382

modalités, converge vers un même foyer : l'amour du pays et la quête du « lieu originel ». Ce n'est pas un hasard si Aissat construit ses personnages comme autant de maillons dans une chaîne de rêveries et d'espoirs, jetant chacun un fragment de désir sur la scène de l'exil. La parole de D.Z., par exemple, se nourrit de la nostalgie d'une Algérie idéalisée, où chaque mot prononcé rappelle le manque et alimente la projection d'un retour rédempteur. D.Z. nous dévoile que «*Les rêves sont la part de nos désirs lâchement abandonnés aux ténèbres*»⁴¹

Le rêve comme thème dans *Le Nageur* irrigue également la syntaxe et la musicalité du texte. Aissat adopte un style qui, par ses digressions, ses images fluides et sa fragmentation apparente, mime souvent les fluctuations du rêve. Les digressions du narrateur, l'entremêlement des voix, les rythmes souples et les contrastes d'ombre et de lumière sont autant de procédés littéraires qui traduisent cette économie onirique. Le lecteur, happé par la vivacité des métaphores et la densité des images, est lui-même invité à devenir rêveur, à prolonger par sa propre sensibilité la dynamique de l'espoir.

Il faut souligner ici l'aspect rituel de cette narration du rêve. Chaque évocation onirique s'accompagne d'un appel, d'un éveil à la solidarité, où le partage du rêve se fait acte d'amitié et de fraternité. Par le biais de la mémoire collective, les personnages se redonnent du courage : ils opposent à la pesanteur de la réalité extérieure la légèreté salvatrice d'une croyance partagée. Il n'est guère question, chez Aissat, d'emprisonner ses protagonistes dans la passivité. Au contraire, le rêve devient prétexte à l'action, fondement d'un engagement, socle d'un réveil communautaire.

Il convient toutefois de ne pas réduire la dimension du rêve à une simple utopie trompeuse. Le texte souligne la tension intrinsèque entre le désir et la réalité, entre l'ivresse du rêve et la brutalité du quotidien. Cette alternance, loin d'affaiblir la portée narrative, renforce le texte en l'inscrivant dans une modernité lucide, consciente de ses impasses et de ses possibles. Les personnages eux-mêmes expérimentent à la marge la possibilité de l'échec, mais n'y cèdent jamais totalement. Le rêve, dans *Le Nageur*, se confond avec la condition humaine elle-même : il est souffle fragile, mais obstiné, qui anime la longue traversée vers l'identité et la liberté.

⁴¹ Ibid., p.383

Les rêves jouent un rôle fondamental dans l'œuvre de Sadek Aissat, enrichissant le récit d'une dimension symbolique et introspective. En effet, à travers les rêves de ses personnages, l'auteur explore d'autres thématiques telles que l'identité, la perte, et l'espoir.

Ces visions oniriques servent de miroir aux aspirations et aux angoisses des protagonistes, offrant ainsi une compréhension approfondie de leur psyché. En se confrontant à leurs cauchemars, les personnages sont contraints de reconnaître leurs faiblesses et leurs luttes intérieures. Ainsi, le symbolisme des rêves s'avère essentiel pour révéler les conflits internes et les désirs enfouis. Finalement, l'importance des rêves dans les textes de Aissat ne réside pas seulement dans leur contenu, mais également dans leur capacité à poser des questions universelles sur l'existence humaine et sa quête de sens.

2- La guerre :

« *Quand les riches se font la guerre, ce sont les pauvres qui meurent.* » ⁴²

Le thème de la guerre dans la littérature algérienne d'expression française, se dessine une toile complexe, tissée d'évocations puissantes et d'échos historiques. Ce prélude s'érige en phare, illuminant la profondeur et le poids de la thématique guerrière, véritable fil conducteur au sein de la production littéraire algérienne. Les pages se déploient avec une précision minutieuse, révélant les implications tant historiques que sociales et culturelles, comme autant de strates enfouies sous la surface des mots. Cela nous permet d'explorer les différentes facettes de la guerre, non seulement comme un événement, mais comme un concept qui imprègne l'âme et l'identité des écrivains. Chaque mot, soigneusement choisi, résonne comme une note dans une symphonie tragique, où l'horreur et la beauté s'entrelacent.

Les échos des luttes dans l'Algérie du XXe siècle résonnent avec une intensité inouïe, chaque conflit marquant une étape cruciale dans le parcours tumultueux de cette nation. La guerre d'indépendance, qui s'étend de 1954 à 1962, n'est pas seulement une page d'histoire, mais une profonde blessure, un cri de résistance du peuple face à l'oppression coloniale. Ce

⁴² Jean-Paul Sartre, *Le diable et le bon Dieu*, 1951. Cette œuvre aborde des thèmes complexes tels que la moralité, la guerre, la responsabilité individuelle et le conflit entre le bien et le mal. Dans *Le diable et le bon dieu*, Sartre explore comment les luttes de pouvoir entre les élites peuvent entraîner des conséquences tragiques pour les classes les plus vulnérables, soulignant ainsi l'injustice et l'absurdité de la guerre.

moment charnière a laissé des empreintes indélébiles, non seulement sur le sol algérien, mais également dans les âmes de ceux qui ont vécu cette période tumultueuse. Puis vient la guerre civile des années 1990, une période où l'ombre du désespoir s'est, une nouvelle fois ; abattue sur le pays. Ces événements tragiques, jalons d'une histoire complexe, ont non seulement façonné la trajectoire de l'Algérie, mais ont également laissé une empreinte impérissable sur sa littérature d'expression française. Les écrivains, à travers leurs plumes, capturent cette douleur, cette rage et ce désir ardent de liberté. Leurs récits deviennent des miroirs de la société algérienne, réfléchissant les luttes et les espoirs d'un peuple en quête d'identité. Ainsi, la guerre, avec son cortège de souffrances et d'espoirs, se transforme en une source d'inspiration, un fil conducteur qui traverse les œuvres littéraires, enrichissant le patrimoine culturel de l'Algérie contemporaine.

Dans la production romanesque de Sadek Aïssat, le thème de la guerre se dresse majeur. Influencé par les différents événements politiques du pays, son écriture était le moyen qui lui a permis d'extérioriser ses peines et craintes et se dessiner un portrait unique dont l'identité constitue l'objectif premier de sa recherche, d'où sa quête incessable d'une terre, d'une mer/ mère, d'une raison de vivre.

Nous allons ainsi, étudier le thème de la guerre, ses différentes représentations et moments dans l'écriture aïssatienne.

2.1. La guerre des trois temps dans *L'Année des Chiens* :

Aïssat nous dévoile les répercussions des guerres sur la vie quotidienne et l'identité des Algériens. Dans cette œuvre, la réflexion est pertinente sur trois moments clés de l'histoire algérienne :

2.1.1. La guerre de libération :

Le roman commence par évoquer les séquelles laissées par la guerre d'indépendance algérienne (1954-1962). Aïssat dépeint des personnages marqués par un passé douloureux, vivant dans un pays où les cicatrices de la lutte pour la liberté continuent d'influencer leur existence. Cette période est caractérisée par un profond sentiment de perte et de désillusion face aux promesses non tenues de la liberté.⁴³

⁴³ <https://viedeslivres.com/litterature/lannee-des-chiens-de-sadek-aissat-ecire-lalgerie-a-partir-de-ses-guerres/>

Le personnage principal, qui est aussi un narrateur, inaugure l'histoire en parlant de sa naissance et celle de son frère jumeau. Cet événement qui a été teinté dans la mémoire du narrateur d'obscurité et malédiction. Lié à d'autres incidents, l'auteur se voit déjà coupable depuis sa naissance : « *Mon frère, finalement, sut se faire entendre bien mieux que moi et eut tout pour lui. J'étais né coupable.* »⁴⁴. Cette naissance que le narrateur qualifie de destin amer, a eu lieu entre deux tremblements de terres. Le premier a déserté la ville, a fait perdre les eaux de sa mère enceinte, et leur père les a quitté en disant qu'il reviendrait si Dieu le voulait. Le second était après quarante jours de leur arrivée à ce monde, vers la fin de la saison estivale « *Le feu m'enveloppa en cette fin d'été torride et mon premier cri fit un cri désespéré.* »⁴⁵. Sans donner une date précise, l'auteur fait allusion au déclenchement de la guerre d'indépendance « *Quarante jours après notre naissance, un séisme dévastateur alluma un incendie qui embrasa le pays tout entier, pour sept longues années.* »⁴⁶.

Cette guerre dont les séquelles ne sauront jamais guérir portera ses marques dans les gènes du narrateur qui apprendra par la suite le décès de son père lors de cette guerre de libération : « *Nous apprîmes en grandissant que nous étions les enfants d'un martyr.* »⁴⁷

2.1.2. La guerre des cinq jours :

Il est important de noter que cette "guerre des cinq jours" fait référence à la Guerre des Six Jours de 1967 entre Israël et les pays de son voisinage. Cet événement historique a profondément marqué l'Algérie et l'ensemble du monde arabe, et Aissat l'intègre dans son roman pour en rappeler et explorer les répercussions sur l'Algérie. Il est important de signaler aussi que cette guerre des cinq jours est l'anaphore des événements du mois d'octobre 1988. Si la voix populaire a décrété que juillet 1962 avait été l'indépendance de l'Algérie, octobre 1988 est l'indépendance des Algériens !⁴⁸

Dans *L'année des chiens*, la guerre des cinq jours est un moment de rupture qui bouleverse les vies des protagonistes. Certains d'entre eux sont directement affectés par le conflit, qu'ils soient engagés dans les combats ou confrontés aux conséquences de la guerre sur leur quotidien, dont le narrateur qui perd son frère jumeau et se rend à l'évidence qu'il en est toujours le coupable, même s'il n'a fait aucun acte de violence, pacifique de nature, le fait

⁴⁴ Sadek Aissat, p.29.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Ibid, p.29.

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ René Galissot, *Le Maghreb de traverse*, Ed, Bouchène, 2000, p.305.

qu'il reste en vie alors que son frère meurt est un crime irréconciliable aux yeux de sa mère. Il devait être à la place de son frère jumeau, au moins sa mère n'aurait pas lui en vouloir : « ...*je sus que j'étais coupable. Je lus la sentence : "J'ai perdu mes yeux, que m'importent mes sourcils". Je devais partir.* »⁴⁹

Les manifestations sont présentées comme un tournant majeur dans le récit. Aïssat décrit comment ces événements ont ouvert une nouvelle ère de violence et de répression en Algérie. Les personnages vivent cette période comme une rupture dans leur quotidien, où le chaos et l'incertitude deviennent omniprésents. Le narrateur souligne que cette année-là marque le début d'un cycle de guerre qui affecte profondément les vies des Algériens⁵⁰ : « *Il réveilla ainsi les tribus qui sommeillaient en nous et nous ne vîmes pas poindre les guerres suivantes.* »⁵¹

Le narrateur –personnage principal fut marqué par les manifestations d'octobre 1988, la perte de son frère jumeau a amplifié la distance entre lui et sa mère. Mais cette dernière est considérée comme le personnage métamorphosé de toute l'histoire. Elle était présente au début de l'œuvre avec un caractère spécial qui distingue -à peu près toutes les mamans algériennes : forte, directe, déterminée,...pour nous dévoiler après l'assassinat de son enfant préféré une autre facette carrément différente, on ne peut pas dire contradictoire, car il s'agit d'une facette qui s'est développée subitement en recevant un choc émotionnel, ou ce que Freud a appelé « affects »⁵². En se transformant en une guerrière, la mère dans *L'année des chiens* était prête de faire face à tous les maux, rien ne lui fait peur, elle a touché au sommet de la douleur, même un représentant du pouvoir suprême dit l'Autorité n'est pour elle « *qu'un chien promenant un chien* »⁵³.

Une mère guerrière détruite par la disparition d'un bout de son cœur, et un frère qui – après tout, trouve de la réflexion pour faire de la balle qui a fait descendre son jumeau un pendentif ! Cherchant à atténuer la gravité de la situation en s'échappant par l'humour noir qui agit parfois comme un remède en offrant une forme de catharsis face à des situations difficiles. De même pour le catalogue des calendriers qui distingue chaque année par

⁴⁹ Sadek Aïssat, p.55.

⁵⁰ <https://hal.science/hal-04381071/document>

⁵¹ Sadek Aïssat, p.70.

⁵² Les affects sont des réactions émotionnelles intenses, souvent en lien avec des événements traumatiques ou des déceptions. Ces affects peuvent influencer l'état psychologique d'un individu, y compris l'angoisse qui peut surgir en l'absence de satisfaction des besoins fondamentaux.

⁵³ Sadek Aïssat, p.64.

l'évènement qui la démarque des autres années, de « l'année des chiens », à « l'année des pruneaux », passants par « l'année des mouches », 1988 était connu sous le nom de « *l'année de la démocratie* »⁵⁴ !

2.1.3. La décennie noire :

La « décennie noire » constitue le troisième moment décisif traité dans l'œuvre, au cours duquel Aïssat met en lumière les atrocités de la guerre civile algérienne, un conflit qui a coûté la vie à des milliers de personnes et a profondément semé la terreur dans les esprits. Les personnages sont fréquemment exilés ou forcés de prendre des décisions tragiques, incarnant une génération égarée entre violence et désespoir. Ce cadre est dépeint avec une intensité émotionnelle qui accentue l'impact perpétuel des conflits sur l'identité nationale: « *La guerre vint se tapir dans un coin du trou que chacun de nous portait dans sa tête comme une lucarne ouverte aux courants d'air.* »⁵⁵

C'est la période qui prend la part du lion dans la narration, vu l'impact qu'elle a laissé sur les différents personnages, elle s'étale sur l'ensemble de l'œuvre d'une façon « éparpillée », en créant des reliefs dans l'histoire. Les passages qui racontent la décennie s'intercalent et se chevauchent avec les autres périodes de la guerre, constituant un repère, un point auquel le narrateur doit revenir à chaque reprise, comme un moment de répit, lors duquel il prend son souffle pour s'aventurer encore une fois dans le passé tragique. Ce qui fait de cette guerre une passerelle entre le passé et le présent, Aïssat dépeint les portraits de ses personnages en les liant tous avec une Histoire commune, créant par la suite une mémoire collective.

Le narrateur s'amusera de dévoiler les vérités de toute une population qui se résume en une jeunesse saccagée. L'ensemble des personnages amis du narrateur ne sont que des victimes de la guerre ou de ses répercussions. Le spleen dessiné à travers leurs portraits est destructeur, car il met fin à tout : à leurs rêves, à leurs ambitions, à leurs désirs voire leurs vies. Amis de combat, frères de destin, ils connaîtront tous le même sort soit la mort ou la folie! À l'instar de Omar, un jeune du quartier, qui s'est fiancé à l'âge de vingt-six ans avec sa bien-aimée, s'est retrouvé à la file d'attente d'un logement pour pouvoir accomplir son mariage, car dans la maison familiale, toutes les pièces étaient occupées. A quarante- deux

⁵⁴ Ibid. p.72.

⁵⁵ Ibid. p.67.

ans Omar ne pouvait plus attendre, revêtu du costume acheté pour son mariage, il s'est fait pendu avec la cravate de sa tenue de fête.⁵⁶

Alors que Bob, l'un des amis proches du narrateur, l'intellectuel, le moins chanceux dans tout le groupe, tout simplement parce qu'il a été heureux et a tout perdu, terminera sa vie à Londres, moitié fou, après avoir perdu sa femme Nabila qui a été menacée, enlevée, violée et égorgée alors qu'elle était enceinte⁵⁷.

Rosta, Salim, Jucoop et bien d'autres, reflet de la guerre civile dans une société où le mal est prône, « *les chiens ont triomphés* ».⁵⁸

2.2. La guerre à double facette dans *La Cité du précipice* :

Les échos de la guerre dans *La Cité du Précipice* sont multiples et nuancés, chez Sadek Aissat, la douleur s'exprime avec une intensité palpable, se manifestant comme un cri silencieux qui résonne dans les cœurs meurtris des personnages. Il ne s'agit pas simplement d'un conflit armé, mais d'une lutte intérieure, d'un déchirement qui s'inscrit dans le tissu même de l'existence. La guerre, ici, devient une entité omniprésente, une ombre qui plane sur les vies, enveloppant chaque instant d'une mélancolie sourde. La guerre comme thématique domine le texte sous deux formes, que nous allons développer comme suit :

2.2.1. La guerre contre soi-même :

Dans *La Cité du précipice*, la guerre est premièrement intérieure, elle réside les esprits des différents personnages, et spécialement Boualem le personnage principal qui, confronté à plusieurs conflits se trouve incapable de faire face à soi-même, c'est ainsi que cette guerre morale et psychologique fera place dans le texte d'une façon imposante. Contrairement à la guerre traditionnelle, physique, palpable, l'ennemi contre qui on doit se défendre dans un conflit intérieur ne constitue qu'une facette inconnue, cachée de nous-mêmes. Cette guerre vise les croyances, les émotions et les comportements des personnages qui vont développer un caractère double, un langage double et même une présence double.

Boualem, le personnage clé de l'œuvre, incarne les conflits intérieurs liés à la vie dans *la Cité du précipice*. Tout au long de l'histoire, il est confronté à divers défis qui mettent en lumière les luttes émotionnelles et intellectuelles auxquelles il est confronté au quotidien. Ces

⁵⁶ Ibid, p.77.

⁵⁷ Ibid, p.80.

⁵⁸ Ibid, p.81.

conflits proviennent principalement de l'environnement difficile dans lequel il vit, caractérisé par l'insécurité, les tensions sociales et l'absence de perspectives d'avenir. Tout conflit est accompagné d'un changement, et c'est à la recherche d'un changement que naît le conflit :

Collins distingue deux grandes traditions de la sociologie du conflit, qui pensent différemment le rapport entre conflit social et changement social : une tradition qui renvoie à Marx et une autre à Weber. La première postule une finalité historique dans les conflits sociaux, la deuxième cherche à comprendre contextuellement leur impact sur les structures de domination.⁵⁹

Ainsi l'un des principaux conflits intérieurs de Boualem résulte de la violence omniprésente et du climat de peur qui règne dans La Cité. En tant qu'habitant de cette région instable, il est confronté à la réalité quotidienne de la pauvreté et de l'incertitude. Ce contexte créera chez lui une profonde angoisse, un sentiment d'impuissance face à la situation, et l'amenant à s'interroger sur le sens de sa vie et son avenir : « *la mémoire fébrile de Boualem est passée dans ses mains... Boualem n'ose pas bouger... Le chevalier est descendu dans la plaine...Il a déposé son glaive, et sur son front la lumière s'est éteinte.* »⁶⁰. Ce conflit intérieur est renforcé par la dichotomie entre ses idéaux et la réalité du monde qui l'entoure. Boualem espérait vivre dans un monde meilleur, où règnent la paix, la justice et la liberté. Mais les choix difficiles qui s'imposent à lui le poussent souvent à compromettre ses idéaux pour survivre dans un environnement hostile. Cette tension entre ses aspirations élevées et les compromis nécessaires pour survivre crée un dilemme moral constant qui le tourmente.

Le sens de la responsabilité développé chez Boualem fera de lui un sacré malheureux, il ne pouvait pas avancer, car il était lié ou plutôt d'autres étaient liés à lui : sa mère et son petit frère, surtout après le décès de son père qu'il a remplacé au travail : « *Boualem sait qu'il ne partira plus, c'est trop tard. Quand il le pouvait encore, il y avait les vieux, et son petit frère qui ne pouvait pas se débrouiller tout seul.* »⁶¹

Cette violence non physique s'immisce dans les profondeurs de l'esprit et s'infiltrer dans les émotions, créant un tableau riche et nuancé des blessures infligées par ce conflit. Aissat, avec une sensibilité aigüe, dessine un paysage où chaque personnage est à la fois victime et acteur d'une tragédie plus vaste, révélant ainsi la complexité de leurs expériences. Ce

⁵⁹ Federico Tarragoni, Sociologie du conflit, Armand Colin. 2021, p.34.

⁶⁰ Sadek Aissat, p.200.

⁶¹ Ibid, p.189.

phénomène, loin d'être un simple récit de combats, se transforme en une exploration des dimensions humaines, où la souffrance et la résilience cohabitent.

Zohra la mère de Boualem, vit son malheur et le surmonte individuellement, déchirée entre le passé glorieux de son père et sa triste réalité quotidienne, elle vise réaliser le minimum d'une vie dite « normale » et pour elle et pour ses enfants. Instruite et fille unique d'un marin instruit, Zohra a appris depuis son jeune âge que l'âme se nourrit de la lecture, elle lisait jusqu'au jour où elle a perdu sa fillette, Yasmina, que même Boualem et son frère Hamid ne connaissent pas, morte enfant à cause de la typhoïde à l'âge de trois ans. Zohra se battait dans tous les sens pour fuir ses angoisses, la nostalgie qui enrichit et adoucit ses attentes, a créé dans son esprit un dilemme incomparable. En cherchant sa paix intérieure, Zohra s'est retrouvée en guerre contre son propre destin : « ...Zohra est restée sur son tapis, l'esprit dans le vague...ayant perdu la paix ne pouvant plus accéder à la ferveur, ni méditer. À un certain moment, elle se sent habitée par un vide terrifiant. ».⁶²

Hamid, n'est pas différent comparé aux autres membres de sa famille, seulement son conflit intérieur l'avait mis en dehors de son orbite. Tous vivaient ce conflit intérieur silencieusement, mais Hamid l'avait transformé en une révolution, contre l'injustice, contre les non-dits et la discrimination. La guerre de Hamid a déclenché quand on a voulu l'interdire d'aimer. Écolier, son enseignant découvre qu'il est amoureux de sa copine de classe, cela coutera cher à Hamid l'enfant qui sera massacré et piétiné dans la cour, sous les yeux de Ghania, la fille qu'il aimait- et de tous les enfants de l'école. Son enseignant l'a insulté et lui a infligé la honte de revenir accompagné de son père. Les répercussions de cet incident se manifesteront sur le caractère de Hamid l'adolescent qui se croyait sur la bonne voie alors qu'il déviait complètement de toute route droite en se promenant dans les incarnes de la quête de la vérité, Hamid s'est transformé en un intégriste : « *Le chemin que Hamid a emprunté, il s'y retrouvé sans vraiment l'avoir choisi, en se laissant porté par le courant seulement.* ».⁶³

2.2.2. La guerre contre l'Autre :

Dans *La Cité du précipice*, Sadek Aissat met en lumière les conséquences désastreuses de la violence à travers les expériences traumatisantes des personnages et les effets dévastateurs sur la société dans son ensemble. Outre les scènes de luttes et de violence physique, Aissat explore de manière approfondie les effets de ces expériences sur leur santé

⁶² Ibid, p.225.

⁶³ Ibid, p.247.

mentale, leur capacité à faire face au quotidien et leur relation avec les autres (comme déjà mentionné dans le sous-chapitre précédent).

La guerre dans *La Cité* se résume en la période de la décennie noire, lors de laquelle toute l'histoire se déroule. L'ennemi s'est dévoilé, mais reste quand-même une entité non étrangère, avec laquelle l'ensemble des habitants ont pris l'habitude d'échanger. Cet ennemi tisse sa trame sur deux panneaux simultanément. D'une part, on a la société civile qui se divise à son tour encore une fois en deux : les citoyens Vs les terroristes, et de l'autre part, le pouvoir et ses représentants qu'ils soient armés ou non.

Ce climat crée une situation d'instabilité et de peur qui règne le long de l'histoire. Aïssat dépeint la guerre avec une acuité qui transcende le simple récit à caractère historique. Il s'attache à montrer comment elle déforme les âmes, brise les communautés et engendre une dislocation à la fois physique et spirituelle. Les personnages, pris dans l'engrenage de la violence, sont confrontés à des dilemmes éthiques qui révèlent la fragilité des valeurs humaines face à la barbarie. La guerre, dans *La Cité du précipice*, est ainsi un révélateur des tensions profondes qui traversent les sociétés et les individus. Boualem dans sa cellule n'est sûr de rien, il doute même de sa propre foi : « *L'imam-prévôt revint plusieurs fois à la charge, mais abandonna définitivement quand Boualem lui dit non mon frère, moi je fais la prière dans ma tête.* »⁶⁴.

La guerre dans le roman ne se limite pas aux corps ; elle s'étend également aux espaces physiques. *La Cité du précipice*, lieu emblématique du récit, est décrite comme un espace en ruine, marqué par la violence et la désolation. Les murs de la cité, les rues et les maisons portent les stigmates des combats, devenant des symboles de la destruction généralisée. Aïssat utilise ces images pour illustrer comment la guerre défigure non seulement les individus, mais aussi leur environnement, transformant des lieux de vie en paysages apocalyptiques. « *Cette cité ne ressemble à rien. Elle a été construite par la France, durant la guerre, pour servir de centre de transit aux parachutistes. C'était une caserne, elle le demeure.* »⁶⁵

En outre, Aïssat inscrit son récit dans une perspective postcoloniale, en évoquant les séquelles des guerres de libération et les conflits internes qui ont marqué l'histoire de l'Algérie. Il interroge la mémoire collective et la manière dont les traumatismes de la guerre

⁶⁴ Ibid, p.206.

⁶⁵ Ibid, p.177.

continuent de hanter les consciences, même des générations plus tard. Cette dimension historique et politique confère à l'œuvre une profondeur supplémentaire, en la situant dans un contexte plus large de luttes pour l'identité et la liberté. Le vieux, le père de Boualem, représente la mémoire et l'Histoire du pays, à travers ses souvenirs il dessine les traits d'une société à part entière dont les repères patriarcaux figurent d'une façon pertinente et imposante :

Il parlait avec parcimonie. Parfois, la magie opérait et il évoquait ses parents et son enfance. Boualem n'a connu aucun de ses grands-parents, il a entendu le vieux dire que son propre père se nourrissait de miel et de beurre salé, et pouvait soulever un cheval sur ses épaules... c'était un homme rude. Le vieux, dans sa jeunesse, était corrigé au fouet s'il s'écartait du droit chemin.⁶⁶

La guerre physique qui est également civile, est représentée comme un moyen de répression et de contrôle social. L'œuvre illustre comment les régimes en place utilisent la force armée pour maintenir leur pouvoir et écraser toute forme de résistance. Les personnages rencontrent régulièrement des forces militaires oppressives qui envahissent La Cité, commettent des exactions et instaurent un climat de peur et de terreur. Cette dimension du conflit souligne la brutalité et l'injustice de la guerre, mettant en lumière les mécanismes de domination et d'exploitation qui en découlent : « *Les moteurs des six Toyota ont été coupés mais les phares gardés allumés. Dans la poussière qui retombait, Boualem et ses compagnons ont été alignés face au mur jambes écartées et les bras haut levés, pour une prudente mais brutale fouille au corps.* »⁶⁷

Dans la guerre physique, Sadek Aissat souligne également les conséquences dévastatrices sur le tissu social. Les luttes entre différents groupes ethniques ou politiques provoqueront une fracture sociale profonde, créant des divisions et alimentant la méfiance mutuelle. Les personnages se retrouvent souvent piégés entre les lignes de front, tiraillés entre leur loyauté envers leur groupe d'origine et leur désir de vivre en paix. Cette représentation des conséquences sociales de la guerre physique souligne l'impact durable du conflit sur la cohésion communautaire et la réconciliation (le cas de Hamid qui perd le droit chemin).

⁶⁶ Ibid, p.p. 195, 196.

⁶⁷ Ibid, p.202.

Dans *La Cité du précipice*, la guerre est avant tout une réalité palpable, une violence qui s'inscrit dans les corps et les esprits des personnages. Aïssat décrit avec minutie les blessures, les souffrances et les morts qui jalonnent le récit. Par exemple, Boualem, le héros, incarne cette expérience physique de la guerre. Ses nuits sont hantées par des cauchemars vertigineux, et son corps est traversé par des vibrations qui semblent émaner des profondeurs de la terre d'Algérie. Ces descriptions soulignent l'impact direct de la guerre sur l'individu, réduit à un état de vulnérabilité extrême : « *Quand on l'a ramené dans sa cellule, Boualem était en sang, les os brisés, et dans sa tête résonnait un bruit de crécelle, incessant.* »⁶⁸

La guerre physique dans *La Cité du précipice* est donc représentée de manière complexe et nuancée, mettant en lumière ses conséquences dévastatrices sur les individus, sur la société et sur l'environnement. Sadek Aïssat explore le traumatisme personnel causé par la violence, la répression, la déshumanisation et la destruction naturelle qui l'accompagnent.

Il est important de souligner que la représentation de la guerre dans *La Cité du précipice* s'inscrit dans une démarche engagée et humaniste. Aïssat, à travers son écriture, dénonce les horreurs de la guerre tout en célébrant la résilience et la dignité de ceux qui la subissent. Son style, à la fois poétique et violent, témoigne d'une profonde empathie pour les victimes des conflits, et d'un engagement sans faille en faveur de la paix et de la justice.

2.3. Seul au combat dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur* :

Le Nageur, est une œuvre qui entame le thème de la guerre différemment, car le héros de l'histoire, un D.Z., qui va mener sa guerre sur des lieux étrangers, en exil ! Une guerre qui va être dans un premier temps intérieure (faisant allusion à la décennie noire sans détails), mais son impact se répercutera sur l'ensemble de l'histoire. Ne voulant tirer sur aucun accusé, Aïssat souhaitant créer une paix sur sa propre terre, il embrassera ses différents conflits, les prenant entre ses bras et les transportant ailleurs. C'était pour lui le seul moyen qui permet le règne de la paix.

Dans *Le Nageur*, le thème de la guerre est abordé avec une profondeur qui transcende la simple narration historique pour s'inscrire dans une réflexion existentielle et métaphorique. La guerre, dans ce texte, n'est pas seulement un conflit armé ; elle devient une allégorie des luttes intérieures, des déchirures identitaires et de la quête de survie dans un monde marqué par la violence et l'absurdité.

⁶⁸ Ibid, p.204.

Aïssat situe son récit dans un cadre où la guerre est omniprésente, évoquant sans doute les conflits qui ont marqué l'Algérie, notamment la guerre d'indépendance ou les violences des années 1990. Cependant, il ne s'agit pas d'une description factuelle ou chronologique des événements. La guerre est plutôt dépeinte comme un état permanent, une condition humaine qui imprègne les esprits et les corps. Les personnages évoluent dans un environnement où la mort et la destruction sont des réalités quotidiennes, mais aussi des métaphores d'une société en crise, déchirée entre tradition et modernité, entre mémoire et oubli.

Au-delà de la guerre physique, Aïssat explore les conflits intérieurs qui agitent ses personnages. *Le Nageur D.Z.*, figure centrale du récit, incarne cette lutte pour survivre dans un océan de violence et d'incertitude. La mer, souvent symbole de liberté et de vie, devient ici un espace hostile, miroir des tourments de l'âme. La guerre extérieure se double ainsi d'une guerre intérieure, où les personnages doivent affronter leurs propres démons, leurs peurs et leurs doutes. Cette dualité souligne l'impact psychologique de la guerre, qui laisse des cicatrices invisibles mais profondes.

Aïssat utilise également la guerre pour interroger l'absurdité de la condition humaine. Dans un monde où la violence semble être la seule loi, les actions des personnages perdent souvent leur sens, devenant des gestes désespérés pour échapper à l'inéluctable. D.Z. dans son rêve de nageur, en luttant contre les vagues, symbolise cette résistance futile mais nécessaire face à un destin implacable. La guerre, dans cette perspective, n'est pas seulement un phénomène social ou politique, mais une manifestation de l'absurdité existentielle, où l'homme est condamné à se battre sans espoir de victoire, D.Z. nous explique : « *Je ne gardai de cet instant qu'une mémoire mnémonique, physique, celle de mon corps bandant ses forces pour refuser l'oubli dans lequel je sommais.* »⁶⁹

Un autre aspect central du traitement de la guerre chez Aïssat est la question de la mémoire. Les personnages sont hantés par les souvenirs des conflits passés, qui resurgissent sous forme de cauchemars ou de flashbacks. Cependant, cette mémoire est fragmentée, incomplète, comme si la guerre avait aussi détruit la capacité à se souvenir. L'oubli, parfois volontaire, parfois imposé, devient une stratégie de survie, mais aussi une source de culpabilité et de malaise. Aïssat montre ainsi que la guerre ne se termine pas avec les armes ; elle continue à vivre dans les esprits, influençant les comportements et les relations :

⁶⁹ Ibid, p. 301.

Ce que Freud appréhende et démontre alors, c'est que l'oubli est d'une part un acte, et d'autre part non tant un *acte manqué*, qu'un *acte réussi*. Un acte parce que, dans nombre de cas, le sujet qui oublie y est pour quelque chose. [Nous avons tous fait l'expérience, bien sûr, d'un oubli de nom, d'autant plus irritant que nous « avons celui-ci sur le bout de la langue », mais que nous savons pouvoir le retrouver facilement en consultant, par exemple, tel ouvrage présent dans notre bibliothèque. Et nous avons tous fait l'expérience, ensuite, de rentrer chez soi, de se rendre aussitôt à l'endroit où est rangé le livre, et – comme chacun sait – sur le seuil même de la pièce, avant même d'avoir pu mettre la main ou poser l'œil sur l'ouvrage salvateur, de s'être surpris à constater que le mot était soudain revenu, comme par miracle.⁷⁰

Dans *Le Nageur*, Sadek Aïssat aborde le thème de la guerre avec une complexité qui dépasse les frontières du réel pour toucher à l'universel. La guerre est à la fois un contexte historique, une métaphore des luttes intérieures, une manifestation de l'absurdité et une question de mémoire. À travers une écriture poétique et introspective, Aïssat nous invite à réfléchir sur les conséquences profondes de la violence, non seulement sur les sociétés, mais aussi sur les individus. Menant sa quête depuis les années de la guerre de libération à travers le personnage de Djelloul qui, ancien combattant, se retrouve face à la réalité qui le dénuie de toute sa dignité, lui dévoilant ce qu'il cachait à sa propre conscience, Djelloul n'était pas un simple combattant il était un traître, *un Harki*⁷¹. Aïssat nous rappelle que la guerre, sous toutes ses formes, est une épreuve qui marque les corps et les âmes, et dont les échos résonnent bien au-delà des champs de bataille : « *D.Z. a fait le voyage, et pour lui, celui-ci était plus important que la destination. Aiguillonné par la force obscure du voyant, en être sismographique, il a été jusqu'au bout de la vie, à l'origine de la vie, là où quand la vie vient à la vie la mort est inscrite.* »⁷²

Il n'y a que les gens malheureux qui écrivent ! La guerre a fait couler l'encre de plusieurs plumes. Les périodes de malheur, comme la guerre, inspirent souvent une profusion

⁷⁰ Alain Abelhauser, *L'oubli de soi*, p. 17, dans *Les failles de la mémoire*, Théâtre, cinéma, poésie et roman : les mots contre l'oubli, Sous la direction de Françoise Dubosquet Lairys, Presses universitaires de Rennes, 2016.

⁷¹ « La définition de « l'image » des harkis est, en premier lieu, produite sur la scène politique. Elle est ainsi prise dans des logiques qui tiennent, d'une part, à la position (et à l'évolution de cette position) des partis politiques à l'égard de la guerre d'Algérie et, d'autre part, à des logiques électorales de fidélisation d'une clientèle. » Tom Charbit, *Les Français musulmans rapatriés et leurs enfants*, Ed: Minuit, Paris, 2003, p.17.

⁷² Sadek Aïssat, p. 389.

d'écrits. La littérature algérienne d'expression française, marquée par les différentes guerres, en est un exemple frappant. À travers leurs œuvres, les écrivains algériens ont témoigné des souffrances de leur peuple, résisté à l'oppression, préservé la mémoire collective et cherché à donner un sens à des événements tragiques. L'écriture devient ainsi un acte de résilience, de réflexion et de guérison, mais aussi un héritage précieux pour les générations futures.

3- La quête identitaire :

« L'homme est un être qui ne se contente pas d'être ce qu'il est. Il veut savoir ce qu'il est, et il veut être ce qu'il croit qu'il est. »⁷³

La quête identitaire constitue un thème de poids dans la littérature algérienne d'expression française, reflétant les complexités historiques, culturelles et sociales de l'Algérie. Cette littérature, née dans le contexte colonial et postcolonial, explore les tensions entre les identités : algérienne, française, berbère et arabe, ainsi que les questions de mémoire, d'appartenance et de reconstruction identitaire.

Cette littérature est souvent traversée par une réflexion sur la mémoire, qu'il s'agisse de la mémoire de la colonisation, de la guerre ou des traditions ancestrales. Cette quête mémorielle est essentielle pour comprendre et affirmer son identité.

La question de l'identité est un processus complexe et dynamique, marqué par des interrogations sur l'histoire, la langue, la culture et la mémoire. Elle reflète les luttes et les aspirations d'un peuple en quête de lui-même, tout en offrant une vision riche et nuancée de l'identité algérienne dans toute sa diversité.

Très fréquent dans l'écriture de Sadek Aissat, nous allons détecter les différentes formes thématiques de la quête identitaire dans l'ensemble de sa production romanesque.

3.1. La crise identitaire:

La littérature algérienne francophone, riche et plurielle, s'est souvent fait l'écho des tensions identitaires qui traversent la société algérienne, tiraillée entre tradition et modernité, entre héritage colonial et aspirations indépendantistes. Sadek Aissat a su capturer avec acuité ces conflits intérieurs. Son œuvre romanesque, marquée par une profonde introspection, explore avec finesse "la crise identitaire", cette quête douloureuse et souvent inachevée de

⁷³ René Barjavel, *La faim du tigre*, éd. Denoël, 1966, p.120.

soi. À travers ses personnages, Aissat dépeint les luttes intimes d'individus confrontés à des réalités sociales, culturelles et historiques complexes, où l'identité se construit dans la tension permanente entre appartenance et altérité.

La crise identitaire, telle qu'elle se manifeste dans les œuvres de Sadek Aissat, peut être définie comme un état de désarroi existentiel où l'individu perd ses repères et se questionne sur son essence même. Selon le psychologue Erik Erikson, pionnier dans l'étude de l'identité, cette crise survient lorsque l'individu est incapable de concilier les différentes facettes de son moi, notamment sous l'effet de pressions sociales ou culturelles: « *L'identité est une construction psychologique qui émerge de la confrontation entre l'individu et son environnement. Lorsque cet équilibre est rompu, la crise identitaire s'installe.* »⁷⁴. Cette définition éclaire parfaitement les personnages de Aissat, souvent en proie à un conflit intérieur exacerbé par des circonstances extérieures, le cas du personnage principal dans *L'Année des chiens*, qui développe un conflit intérieur en guise de remords et de dilemmes, se sentant coupable depuis sa naissance et voulant disparaître à la place de son frère jumeau, le préféré de sa mère. La faille se creuse énorme entre lui et son entourage, sans repère, le héros de l'histoire se trouve observateur, sa présence n'a aucune valeur même dans les moments les plus pénibles de l'histoire : « *La guerre avait eu lieu. Et je vis les soldats ainsi que les chars envahir les rues, le sang, les morts, les femmes en pleurs, puis le cercueil plombé de mon frère sur lequel, sans un cri, ma mère s'abattit et, se lacérant les joues, fit gicler son sang.* »⁷⁵

Dans l'œuvre de Aissat, la crise identitaire est souvent liée au choc entre tradition et modernité, un thème récurrent dans la littérature maghrébine. Ses personnages, issus d'une société algérienne en pleine mutation, sont déchirés entre le poids des traditions ancestrales et l'attrait de la modernité occidentale. Cette tension est particulièrement palpable dans *Le Nageur*, où tous les personnages résident le foyer Sonacotra, D.Z. le protagoniste qui représente l'intellectuel algérien est tiraillé entre son éducation traditionaliste et ses aspirations progressistes, entre son attachement à ses racines et son désir de s'affranchir des normes sociales étouffantes : « *Quand quelqu'un du foyer me charriait à propos de Sien, je faisais les yeux durs et méchants des blédards, et parlais en arabe. Il ne recommençait pas* »⁷⁶.

⁷⁴ Erik Erikson, *Adolescence et crise. La quête de l'identité*. Paris : Flammarion, 1978, p.233.

⁷⁵ Sadek Aissat, p.53.

⁷⁶ Ibid, p.292.

Abdelkebir Khatibi souligne que l'identité maghrébine est une identité plurielle, marquée par la coexistence de multiples référents culturels. Cette pluralité, si elle est source de richesse, peut aussi engendrer une profonde confusion identitaire.⁷⁷

Un autre aspect central de la crise identitaire chez Aissat est la notion d'exil intérieur. Ses personnages, bien qu'ils soient physiquement présents dans leur pays, se sentent souvent en décalage avec leur environnement. Cet exil intérieur est une métaphore puissante de la quête identitaire, où l'individu est en permanence à la recherche d'un lieu d'appartenance qui lui échappe toujours. Dans *Le Nageur*, le personnage de Sien, une femme à moitié algérienne vivant en France, incarne cette dualité. Elle se sent étrangère aussi bien dans son pays d'origine que dans son pays d'adoption, comme si elle était condamnée à errer entre deux mondes sans jamais trouver sa place, Sien déclare : « *Prisonnière d'un désir obscur et je resterai prisonnière tant que j'aurais pas tout déchiré mon histoire et ce qui me pousse vers elle. En même temps je sais que c'est ma vie qu'il faut déchirer.* »⁷⁸

Paul Ricoeur aborde cette question en évoquant « *l'identité narrative* »⁷⁹, c'est-à-dire l'idée que l'identité se construit à travers des récits que l'individu se raconte à lui-même et aux autres. Pour Ricoeur, l'identité n'est pas une essence fixe, mais un processus dynamique, une quête permanente de sens⁸⁰. Cette perspective éclaire le parcours de Sien, qui tente de se construire une identité à travers des récits fragmentés, des souvenirs épars et des expériences contradictoires. Sa quête est une quête de sens, mais ce sens reste insaisissable, comme un mirage.

Dans l'œuvre de Aissat, la langue joue également un rôle crucial dans la crise identitaire. L'usage du français, langue du colonialisme, est à la fois un outil d'émancipation et une source de conflit intérieur. Pour ses personnages, écrire ou parler en français est une manière de s'affirmer, mais c'est aussi un rappel douloureux de leur histoire coloniale. Cette ambivalence est particulièrement visible dans notre corpus d'étude :

« *Mon frère et moi la faisons enrager quand nous parlions en français à la maison ou sifflions un air de musique : cela porte malheur.* »⁸¹

⁷⁷ Abdelkebir Khatibi, *La Mémoire Tatouée*, Denoël, Paris, 1971.

⁷⁸ Sadek Aissat, p.311. *Je fais comme fait dans la mer le nageur*.

⁷⁹ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Sadek Aissat, p. 55, *L'Année des chiens*.

« Elle me confiait Habib parfois, comme ça tu lui parleras un peu rebeu il apprendra moi je sais que quelques mots je suis nulle et les sons ma langue elle les massacre elle trébuche dessus. »⁸²

Dans ces deux citations, on peut constater la déchirure développée chez les différents personnages, entre leur langue maternelle et le français comme langue étrangère.

À signaler que les personnages dans *La Cité du précipice* ne racontent rien, ils sont racontés par un narrateur supérieur qui domine le texte et ne laisse aucune chance aux protagonistes de s'exprimer.

Dans la même vision, Abdelkebir Khatibi écrit que la langue est à la fois un lieu d'appartenance et d'exclusion. Celui qui parle une langue qui n'est pas tout à fait la sienne est toujours en exil, même dans sa propre parole.⁸³ Cela correspond profondément avec les personnages de Aissat, pour qui la langue est à la fois un refuge et une prison, un moyen d'expression et une source d'aliénation.

La crise identitaire chez Sadek Aissat est une quête inachevée, une recherche permanente de soi dans un monde en mutation. Ses personnages, marqués par des conflits intérieurs et des tensions sociales, incarnent les dilemmes d'une société algérienne en pleine transformation. À travers leur parcours, Aissat explore les multiples facettes de l'identité, montrant qu'elle n'est jamais une donnée fixe, mais toujours un processus, une construction fragile et mouvante.

L'identité est un flux, un devenir perpétuel. Ce n'est pas quelque chose que l'on possède, mais quelque chose que l'on vit.⁸⁴ Cette vision dynamique de l'identité éclaire l'œuvre de Aissat, où la crise identitaire n'est pas une impasse, mais un chemin, une exploration sans fin de l'être. Dans un monde où les repères traditionnels s'effritent et où les frontières culturelles s'estompent, cette quête est plus que jamais d'actualité, faisant de l'œuvre de Aissat une réflexion profonde et universelle sur la condition humaine.

3.2. Identité et altérité :

L'identité et l'altérité constituent des thèmes récurrents et majeurs dans la littérature algérienne d'expression française postcoloniale, et la production romanesque de Sadek Aissat

⁸² Ibid, p. 303. *Je fais comme fait dans la mer le nageur.*

⁸³ Abdelkebir Khatibi, *Maghreb pluriel*, Denoël, 1983.

⁸⁴ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op, cit.

nous offre à cet égard un terrain d'investigation d'une richesse exceptionnelle. L'œuvre de cet écrivain, nourrie par une expérience de l'exil et une conscience aiguë des appartenances multiples, interroge les dynamiques complexes entre le Moi et l'Autre à travers différentes figures du personnage romanesque. L'altérité, loin d'être réduite à un simple rapport d'opposition, prend chez Aissat des formes nuancées, entre confrontation et embrouillement ; elle est atypique en ce qu'elle transcende la figure traditionnelle de l'ennemi lointain pour s'incruster dans la cellule la plus intime de l'individu et de la collectivité.

D'abord, l'altérité vis-à-vis de l'étranger, hante l'univers romanesque de Sadek Aissat sans toutefois céder à une binarité simpliste. Dans *L'Année des chiens*, cette altérité s'installe paradoxalement dans la familiarité du quotidien : les forces de l'ordre pourtant d'origine locale, incarnant le pouvoir institutionnel post-indépendance, se trouvent assimilées à l'Autre absolu par la communauté du quartier : « *Ces policiers circulaient toujours en patrouille de quatre ou cinq hommes. Jamais nous n'en aperçûmes un isolé, et aucun n'était du quartier ou des environs* »⁸⁵ Cette étrangeté du semblable, ce rejet de l'autorité venue de l'intérieur, évoque la notion de « l'hétérogénéité du même » telle que définie par Tzvetan Todorov : « *L'altérité n'est pas inhérente à l'Autre, c'est nous qui la lui imposons* »⁸⁶. Ainsi, l'ennemi n'est jamais tout à fait extérieur, il s'introduit, se confond même, avec la figure du proche, fracturant l'identité collective.

Cette dynamique s'inscrit dans une logique postcoloniale qui, pour beaucoup d'intellectuels du Sud, repose sur une « hantise du double ». Frantz Fanon explique ce processus de manière saisissante : « *Je suis surdéterminé de l'extérieur. Je ne suis pas uniquement là où je me sens exister, mais aussi là où l'autre me regarde et me situe.* »⁸⁷ Dans l'œuvre de Aissat, le regard porté sur les forces de l'ordre n'émane pas seulement d'un conflit institutionnel, mais traduit une déchirure interne, un exil intime.

La seconde forme d'altérité, culturelle cette fois, trouve dans *Le Nageur* un terrain d'expression privilégié. Les protagonistes évoluent en exil, contraints de concilier la culture d'accueil et celle d'origine, de s'engager dans une hybridation souvent douloureuse. À l'instar de Sien, figure emblématique de la métamorphose identitaire, le personnage se fait passeur entre deux rives, « moitié algérienne moitié française » — situation de carrefour et

⁸⁵ Sadek Aissat, p. 64.

⁸⁶ Tzvetan Todorov, *La Conquête de l'Amérique*, Seuil, 1982, p. 241.

⁸⁷ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, 1952, p. 93.

« C'est dans l'entre-deux des cultures, des langues, des histoires, que s'élaborent les identités migrantes. »⁸⁸

Cette coprésence conflictuelle des cultures n'est pas sans rappeler la réflexion d'Édouard Glissant : « *Je peux changer en échangeant avec l'autre, sans me perdre pourtant ni me dénaturer* »⁸⁹. Sien incarne la résistance de la mémoire à la dilution, un effort de préservation de la singularité au sein du métissage, mais aussi l'intranquillité d'une filiation jamais tout à fait réconciliée. Les personnages de Aissat, loin d'accéder à la plénitude d'une double appartenance, vivent l'exil comme une tension : ils résident dans une patrie sans en être les enfants, et habitent une mémoire qui n'éclaire plus leur présent.

Le métissage, dans ce contexte, n'est pas forcément synonyme de libération ; pour plusieurs héros de Aissat, c'est une lutte constante pour ne pas s'effacer dans le décor étranger, pour sauvegarder un « noyau » irréductible, Sien réclame : « *Je voulais pour la fête de l'Aïd les pieds et les mains rouges de henné. Le henné c'est de ces choses auxquelles je pensais plus mais qui reviennent tout le temps depuis les mots de mon père que j'ai retrouvés enfouis dans moi dans mon sang* »⁹⁰. L'histoire personnelle de Sien, partagée entre fidélité à l'expérience du père et nécessité d'inventer sa propre route, ravive la réflexion de Paul Ricœur sur « l'identité narrative », selon laquelle « *le récit que nous nous racontons sur nous-mêmes n'est jamais qu'une tentative d'unifier l'inachevé* »⁹¹. La mémoire, dans cette œuvre, n'est donc pas vecteur paisible : elle est le champ de bataille de l'altérité culturelle.

Enfin, la forme la plus subtile et la plus douloureuse de l'altérité est celle que le sujet éprouve à l'égard de soi-même. Cette « autre en soi », magistralement explorée dans *La Cité du précipice* à travers la figure de Boualem, traduit une difficulté fondamentale à « faire coïncider son histoire et sa personne » : « *Boualem aurait voulu partir... Boualem sait qu'il ne partira plus, c'est trop tard. Quand il le voulait encore, il y avait les vieux, ...* »⁹². Incapable de donner sens à ses journées, écartelé entre le poids du passé, le pressentiment d'un avenir sans résolution et l'état d'inachèvement du présent, Boualem incarne l'angoisse de la dissociation. Le Moi romanesque s'y révèle non comme un bloc monolithique mais

⁸⁸ Homi Bhabha, *Les lieux de la culture*, Payot, 2007, p. 66 ;

⁸⁹ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Gallimard, 1981, p. 46.

⁹⁰ Sadek Aissat, p. 323.

⁹¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 147.

⁹² Sadek Aissat, p. 189.

comme une instance problématique, traversée par la contradiction, le doute et l'envie impossible de recommencer.

On retrouve ici les analyses fines de Julia Kristeva sur « l'étranger en soi » : « *L'autre, c'est moi-même devenu étranger, méconnaissable, insupportable* »⁹³. Aissat donne à voir l'expérience tragique de la non-réconciliation : le personnage se sent divisé entre ce qu'il est et ce qu'il aurait voulu devenir, incapable de composer une synthèse satisfaisante. Cette tension, loin d'être une simple crise existentielle, est constitutive du destin postcolonial, où l'individu hérite d'une histoire fragmentée et d'une identité écartelée.

Ce rapport à l'altérité interne, souvent silencieux, transparait dans la langue même, dans « l'échec des mots », comme le propose Abdelkebir Khatibi : « *L'altérité commence là où la langue vacille* »⁹⁴. Avec Aissat, la parole devient un lieu de négociation, un territoire instable où s'esquissent les fugues du sujet, ses glissements, ses retraits et ses aveux. Dans *La Cité du précipice*, la fragmentation de Boualem reflète l'impossibilité de se dire pleinement, d'énoncer l'être dans sa totalité. Il y a là un écho aux impasses contemporaines du sujet, tant individuels que collectifs : la difficulté à « habiter » une identité, à se reconnaître comme sien.

La production romanesque de Sadek Aissat échappe à la simplification des discours sur l'altérité. Elle met en lumière une dialectique complexe où l'Autre ne vient jamais de loin : il est en filigrane dans chaque interaction, dans chaque geste de mémoire ou d'oubli, dans chaque volonté de transmission ou de rupture. L'ensemble de son œuvre interroge, à travers les axes de la colonisation, de la migration et de la quête individuelle, la condition d'un "Je" toujours menacé de se perdre en chemin ou de se retrouver autre. L'altérité chez Aissat est ainsi une aventure plurielle, tantôt heurtée, tantôt silencieuse, de l'humain aux prises avec ses frontières mouvantes et la promesse fragile d'un récit possible.

3.3. La mémoire collective :

La mémoire collective occupe une position nodale dans l'œuvre romanesque de Sadek Aissat, s'érigant autant en fil conducteur qu'en ressource vitale dans la survivance des personnages comme dans l'architecture narrative elle-même. Chez cet écrivain, la mémoire

⁹³ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Fayard, 1988, p. 13.

⁹⁴ Abdelkebir Khatibi, *La Mémoire tatouée*, op, cit, p. 53.

n'est ni simple catalogue du passé ni inertie nostalgique : elle s'y manifeste comme matrice de solidarité, socle de résistance et tremplin vers une recomposition identitaire. Bien plus qu'un arrière-fond, la mémoire collective innerve chaque protagoniste, dialoguant à la fois avec l'intime et l'Histoire.

Dans *L'Année des chiens*, la mémoire collective œuvre dès l'ouverture comme liant familial et social : le narrateur partage un tissu de souvenirs avec son frère jumeau, sa mère, mais également avec cette mosaïque d'amis du quartier :

Salim, lui, pourquoi me menaçait-il avec un couteau ? Il était plus jeune que moi... nous ne nous installions pas à la même table au café, nous n'avions jamais joué au football ensemble... Mais au quartier, où nous avions notre mur des lamentations – celui auquel on confiait ses révoltes – et où nous nous esseyions à même le trottoir, j'avais remarqué qu'il se tenait toujours à proximité du groupe avec lequel je me trouvais⁹⁵.

Ces souvenirs, souvent modestes, constituent chez Aïssat le véritable capital symbolique : « *La mémoire se creuse du présent, elle recompose nos gestes et adoucit nos destins* »⁹⁶. C'est dans la célébration ou la remémoration de gestes ordinaires, de mots chuchotés, de rituels infimes que s'expriment la profonde cohésion du groupe et le sentiment d'appartenance à une histoire partagée, qui dépasse l'individu pour toucher à l'essence même de la communauté.

Mais la mémoire collective ne se fige jamais ; elle migre et se recompose. Une fois le narrateur plongé dans l'exil, elle redevient un élément d'ancrage, capable d'unir au-delà de la distance géographique ou du temps : dans *L'Année des chiens*, le Narrateur depuis son exil et malgré sa solitude essaie de calquer son passé sur son présent, revivre l'instant qui lui rappelait un tableau déjà vu au pays : « *Mon cœur rythmait le trouble quand nous allions au bord de la mer voir le soleil fracasser des mouettes en plein vol et que, sortant des anfractuosités de gros rochers en géodes, des types inquiétants nous faisaient des signes...*

⁹⁵ Sadek Aïssat, p.p. 74, 75.

⁹⁶ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, PUF, 1950, p. 45.

*J'ai fui, la mémoire en baluchon, ravalant rancœur et nostalgie comme on digère des humeurs ravageuses les lendemains de mauvais vin ».*⁹⁷

Cette mémoire partagée, c'est-à-dire réactualisée dans l'exil, nourrit la nostalgie mais également la force de résistance face à l'arrachement. C'est le passé, recristallisé par la parole ou le souvenir, qui pallie l'absence du pays et du cercle familial : ici, la mémoire collective n'est plus seulement mémoire du « lieu », elle devient mémoire du « nous ».

Dans *La Cité du précipice*, c'est la famille de Boualem qui se trouve livrée à l'incertitude et à la précarité de conditions de vie hostiles, contraignant chaque membre à s'arc-bouter sur un arsenal commun de souvenirs. Zohra la mère de Boualem résume ses souvenirs en cascade, c'est leur douceur qui lui fait surmonter les maux de La Cité : « *De ses grands-parents elle ne garde aucun souvenir, elle sait par sa mère que son grand-père la faisait danser sur ses genoux, qu'elle riait et disait n'core quand il lui chantait une comptine... Sa mère est morte la première, C'était une femme pareille à toutes les femmes, elle était aimante et disait à son mari tu es fou. Peu de temps après, il est allé la rejoindre.* »⁹⁸. Ces réminiscences collectives entre trois générations forment un refuge symbolique dans lequel les visages, les rires, les petites victoires d'hier prennent une dimension quasi mythique ; elles constituent une « protection invisible » face à l'érosion quotidienne du bonheur. Paul Ricœur souligne que « *nous nous souvenons ensemble parce que nous avons été affectés ensemble* »⁹⁹. Cette aptitude à partager la mémoire, qui ne saurait se dissoudre dans une perception simplement individuelle, permet aux personnages de puiser dans le passé commun l'espérance et la dignité indispensables pour résister à la lassitude ou à la résignation.

La mémoire collective, loin de se cantonner à un simple ressassement du passé, devient ainsi moteur d'élaboration de soi et des autres. Elle est l'espace de la réappropriation d'une trajectoire que la rudesse du réel cherche pourtant à détourner ; elle autorise la transmission, la reconstitution de liens menacés de se rompre sous l'effet des épreuves.

Dans *Le Nageur*, la question de l'exil vient conférer à la mémoire collective un enjeu renouvelé, presque vital. Les personnages – D.Z., Djelloul, Sien – transportent avec eux un

⁹⁷ Sadek Aissat, p.135.

⁹⁸ Ibid, p. 232.

⁹⁹ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Seuil, 2000, p. 313.

passé lourd, parfois encombrant. L'exil, en mettant à l'épreuve les repères identitaires, exacerbe le besoin de réveiller et d'exploiter une mémoire commune. Cette mémoire agit, parfois, comme une charge dont il s'agit de s'émanciper : Djelloul, assimilé à la figure du traître, tente d'échapper à un passé qui se rappelle à lui sous forme d'une hostilité collective quasi indélébile, D.Z. nous dévoile : « *Dieu est un psy redoutable et la religion une thérapie efficace, elle efface la douleur et l'homme du même coup. Djelloul, rien qu'il ne se sentit pas les épaules plus légères, admettait le châtement, le bannissement et l'exil. Il était bon et simple Djelloul, seulement assourdi par le vacarme des casseroles de son passé.* »¹⁰⁰ . Mais, pour d'autres, la mémoire collective s'érige comme socle inaltérable. D.Z., par exemple, choisit de s'y accrocher, allant jusqu'à faire du nom même de son pays un élément fondateur de son identité : « *Le nom est la première fonction de l'identité* »¹⁰¹ disait Pierre Nora et c'est en se nommant « D.Z. les initiales qui représentent L'Algérie » qu'il affirme la persistance du lien sentimental et symbolique à la terre natale. C'est là, à l'articulation entre attachement et déchirement, que la mémoire collective devient incontournable, cristallisant autour d'elle l'individu, le groupe et leur histoire commune.

Cette « mémoire qui rassemble », pour reprendre l'expression de Ricœur, touche à la fois aux traumatismes, à la transmission des valeurs, et au dialogue entre générations. Chaque personnage, qu'il tente ou non de se réapproprier ce passé, se trouve contraint de composer avec la mémoire de l'autre, de la communauté originelle ou d'accueil, et de ses propres tentatives de renouvellement identitaire. De ce fait, la mémoire n'est pas figée dans le ressassement ; elle est travail de l'imaginaire, outil opérationnel de l'identité et, paradoxalement, ferment d'une créativité littéraire capable de transcender le simple récit du vécu pour en proposer une recomposition signifiante.

Chez Sadek Aïssat, la mémoire collective irrigue chacun des textes, à la fois mémoire des jours heureux et mémoire du manque. Elle est, d'un texte à l'autre, la clef de voûte de toute tentative de survie, qu'elle s'exprime dans la solidarité quotidienne, dans la résilience de la famille ou dans l'exil. Elle conditionne la manière d'habiter l'espace, de construire le temps, dans un dialogue ininterrompu avec l'Histoire et l'intime. Aïssat montre combien il y a urgence à préserver, transmettre et réinventer cette mémoire pour éviter l'appauvrissement de l'individu et du groupe. Comme le note Ricœur, « *la fidélité à la mémoire partagée est*

¹⁰⁰ Sadek Aïssat, p.356.

¹⁰¹ Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, 1984, t. I, p. 26.

souvent la seule manière de persévérer dans l'être »¹⁰². L'œuvre de Sadek Aïssat se donne alors à lire comme la mise en scène d'une lutte silencieuse : celle qui oppose à l'oubli l'arme simple et redoutable d'une mémoire collective, tissée de rires, de blessures et de rêves partagés.

4- L'exil :

*“La vie est un exil : chaque homme vit en lui-même comme en pays étranger.”*¹⁰³

L'exil, qu'il soit physique, psychologique, culturel ou linguistique, s'impose comme un leitmotiv puissant dans l'œuvre romanesque de Sadek Aïssat. Abordé à travers différentes perspectives, il interroge non seulement la trajectoire individuelle des protagonistes, mais aussi le tissu même de leur subjectivité, leur rapport à autrui et la tension permanente entre appartenance et détachement. À la croisée des chemins entre l'enracinement et la fuite, l'exil chez Aïssat n'est qu'une expérience existentielle.

4.1. L'exil physique : géographies de la fuite et de la survie

L'exil physique trouve dans *L'Année des chiens* une de ses expressions les plus poignantes. Poussé hors du foyer familial par la violence d'un deuil irréparable, le narrateur doit échapper à une mère dévastée par la perte de son enfant préféré, son jumeau, assassiné dans une scène brutale et traumatique : « *Le jour où, croisant son regard habituellement sans expression quand elle le portait sur moi, j'y vis une étincelle dont une flammèche vint m'éclabousser, m'atteignant comme un crachat au milieu du visage... Je devais partir* »¹⁰⁴ Incapable de soutenir le regard chargé de reproches de sa mère, il choisit l'errance : l'exil devient ainsi une échappatoire, une condition de survie face à la toxicité du regard maternel, « cet œil d'où perçait la sentence muette du bannissement ». Il se produit ici ce que Julia Kristeva nomme « l'épreuve du dehors », une situation où « *dès que le sujet n'est plus reconnu, il devient son propre exil, étranger à l'intérieur même du lieu d'origine* »¹⁰⁵

Dans *Le Nageur*, l'exil physique prend une dimension collective et historique. D.Z., personnage principal, fuit les violences de la décennie noire en Algérie. Sa migration forcée

¹⁰² Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op,cit, p. 321.

¹⁰³ Jean Ethier-Blais, *Les pays étrangers*, 1982.

¹⁰⁴ Sadek Aïssat, p. 55.

¹⁰⁵ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, op,cit, p. 15.

ne s'inscrit pas seulement dans la recherche d'un espace sécurisé, mais également dans une tentative désespérée de préserver son intégrité physique et psychique. La contrainte de l'exil, loin d'être choisie, est subie, conséquence directe des fractures sociales que traverse le pays :

Le passeport vert était tout ce qui me liait à mon pays, j'avais depuis longtemps rompu avec ce qui m'y restait comme famille et amis, gommé de ma mémoire adresse et numéros de téléphone. La carte de séjour m'apparaissait comme la matérialisation d'un mensonge violant l'essence de mon état d'apatride. Clandestin, était la seule manière vraie d'être dans la totalité juste de la réalité.¹⁰⁶

Ainsi D.Z. surmonte son exil en confrontant la réalité, même si cette dernière porte entre ses plis des blessures qui refusent de guérir.

4.2. L'exil psychologique : les labyrinthes de l'âme

L'exil psychologique est peut-être le motif le plus récurrent et le plus subtil dans l'œuvre de Sadek Aissat. Dans *L'Année des chiens*, la déclaration du narrateur, « *J'étais né coupable* »¹⁰⁷, scelle son isolement intérieur. Cette sentence le condamne à une marginalisation constante, indifférente à la géographie – car même en terre d'exil, il s'enferme dans la solitude des transports urbains (les métros), se mêlant aux inconnus pour mieux tisser ses idées, comme si la mobilité permanente était la seule manière d'échapper à la fixité du chagrin.

La mère, dévastée par le décès du fils aimé, s'enfonce également dans une forme de folie : « *Ma mère ne pleura pas... Ma mère ne leva pas le doigt... Elle ne mangeait plus.* »¹⁰⁸ marquant l'exil intérieur comme une échappatoire face au réel insupportable.

Dans *La Cité du précipice*, l'exil intérieur de Boualem se dévoile dans des monologues diffusés à travers la voix d'un narrateur omniscient. Les personnages, que ce soit Boualem ou son frère Hamid, portent les stigmates d'événements traumatiques. Hamid, insulté par son instituteur à l'école, doit, pour surmonter sa blessure narcissique, composer avec une solitude pesante et un exil de soi. Leur mère, à l'instar de la figure maternelle dans *L'Année des*

¹⁰⁶ Sadek Aissat, p. 284.

¹⁰⁷ Ibid, p. 29.

¹⁰⁸ Ibid, p. 54.

chiens, sombre dans la folie après la mort de son fils, transformant le deuil en une contrée psychique sans retour.

Dans *Le Nageur*, l'exil se mue en rêve. D.Z. se réfugie dans un imaginaire inspiré par la poésie de la chanson chaâbi d'El-Anka : « *Quand le trou noir l'a atteint pour entrer doucement en lui, D.Z. a disparu. Plus personne, tout au moins personne qui eût pu le reconnaître, ne l'a jamais revu.* »¹⁰⁹. Le rêve n'est plus un luxe, mais un recours nécessaire : il devient, pour reprendre les mots de Gaston Bachelard, « le pays du dedans » où l'âme naufragée tente une dernière reconquête de soi.¹¹⁰

4.3. L'exil culturel : hybridations et contradictions

L'exil culturel atteint son acmé dans *Le Nageur*. C'est là que la confrontation, voire l'hybridation entre culture algérienne et culture française, prend une dimension parodique, oscillant entre ancrage et arrachement. Les personnages tentent de s'intégrer dans la société d'accueil tout en luttant pour conserver leurs traditions d'origine – une tâche herculéenne, génératrice de contradictions et d'incompréhensions. Sien nous raconte que la voisine lui a dessiné une main dans la paume, et qu'elle pensait que c'était la main de Fatima mais sa voisine lui a expliqué qu'il fallait dire "Khamsa" et cela représente chiffre cinq et selon les croyances aide à éloigner le mauvais œil, d'autres disent que la main sert pour éloigner, gifler, ou bien cacher le mauvais œil d'une personne, la voisine de Sien dit : « *...c'est pour crever l'œil du diable que le diable il a un œil méchant alors il faut cinq doigts pour le crever.* »¹¹¹ Et dans la même scène, Aïssat évoque la mort, celle du frère de la voisine et comment dans nos traditions, on ne met pas du henné quand on a un décès, au moins après quarante jours : « *...mon frère est mort...ça fait pas encore quarante jours.* »¹¹²

Leurs efforts inlassables prennent parfois des allures d'aliénation, rendant explicite le diagnostic de Homi Bhabha : « *La culture est une stratégie de survie dans l'entre-deux, elle refuse la pureté et se nourrit du mélange* »¹¹³.

La parodie naît alors de la conjonction maladroite des rites importés, des expressions déformées, et de l'adaptation forcenée à un quotidien qui les rejette tout autant qu'il les

¹⁰⁹ Ibid, p. 389.

¹¹⁰ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, PUF, 1960, p. 48.

¹¹¹ Sadek Aïssat, p.323.

¹¹² Idem.

¹¹³ Homi Bhabha, *Les lieux de la culture*, op,cit, p. 99.

absorbe. Les personnages s'essoufflent à vouloir être « d'ici et d'ailleurs », et c'est dans cette oscillation que s'exprime le tragique de l'exil culturel.

4.4. L'exil linguistique : entre héritage et invention

L'exil linguistique, enfin, hante de manière remarquable les pages du *Nageur*. La langue, loin d'être un simple instrument de communication, devient l'espace où se jouent la mémoire, la transmission et l'identité. Le personnage de Sien incarne le tiraillement de la double appartenance : tentant vainement d'enseigner l'arabe à son enfant, elle se heurte à ses propres limites, conséquence de son apprentissage fragmentaire et de sa position d'entre-deux.

De l'autre côté du spectre, le personnage de Djelloul recourt à la langue maternelle lors des instants de convivialité et de nostalgie. Sa parole, empreinte d'expressions métissées, établit entre bonheur et passé une passerelle inaltérable. Ce recours à la langue d'origine devient un geste de résistance, mais aussi une forme d'exil, signe d'une appartenance à une communauté immobile et mouvante à la fois.

Au total, l'œuvre de Sadek Aissat place l'exil non comme une fatalité mais comme un moteur de création et de réflexion sur l'humain. L'exil, qu'il soit subi ou choisi, physique ou intérieur, tisse la trame de destins hantés par la perte, le rêve de retour et la quête d'un ailleurs plus habitable. Le romancier montre que les frontières de l'exil coïncident souvent avec celles de la parole narrative : « *Écrire, c'est s'inscrire dans l'entre-deux, habiter la langue du dehors et du dedans tout à la fois* », pour reprendre la pensée de Paul Ricœur qui affirme : « *Le récit ouvre cette brèche où se loge l'exil* »¹¹⁴.

Alors, dans les œuvres de Sadek Aissat, l'exil se vit, se subit, se pense – et in fine, se transcende. Il se révèle l'espace privilégié où s'inventent les plus fécondes solidarités, notamment par l'écriture, qui demeure, en dernier ressort, le véritable territoire de la réconciliation avec soi et avec l'autre.

¹¹⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit*, Seuil, 1983, p. 341.

Chapitre 2 :

Le poids des non-dits : une esthétique de la fragmentation.

La notion de non-dit, en littérature comme dans les arts, s'impose comme une sphère paradoxale où l'absence s'érige en présence, où le silence n'est jamais vide mais, au contraire, chargé de sens, et où ce qui demeure tu, esquissé ou écarté prend parfois un poids et une intensité qui surpassent ceux du discours explicite. La fragmentation, comprise ici non seulement comme un procédé esthétique de dissémination narrative ou formelle, mais aussi comme une intention profonde de représenter l'indicible, cherche précisément à donner voix à cet espace irréprésentable, à ces réalités qui échappent à la saisie immédiate du langage. Elle n'est pas, dès lors, une simple technique : elle devient le moyen privilégié de sonder les frontières mêmes de la parole et de mettre en tension les ruptures intrinsèques à la communication humaine.

Dans cette perspective, le non-dit ne saurait être assimilé à un simple manque ou à une négligence ; il se présente plutôt comme une ouverture, un interstice de signification, une invitation adressée au lecteur à exercer son imagination pour habiter et combler le silence. La fragmentation, qu'elle s'exprime sur le plan du récit, de l'image ou de la poésie, fonctionne tel un miroir éclaté, reflétant la complexité et la fragmentation de l'expérience humaine, elle-même marquée par le doute, l'imperfection et l'ambiguïté. Ce faisant, cette esthétique éclaire la dialectique persistante entre visible et invisible, dit et tu, certitude et suspicion.

Ce rapport poétique à la fragmentation se donne à voir dans de multiples mouvements littéraires et artistiques, du modernisme à nos jours. Les œuvres de Marguerite Duras, par exemple, manifestent cette puissance du silence : entre les phrases, les silences instaurent une profondeur inatteignable par le seul discours. De même, chez un cinéaste tel que Wong Kar-wai, ce sont les ellipses narratives et l'agencement disjoint des séquences qui infusent au film une atmosphère singulière, faite de mélancolie et de désir inassouvi, où la fragmentation opère comme un langage autonome. Ainsi, par ses ruptures, la création donne forme à l'inexprimable et traduit ce qui défie à la fois la logique et la continuité rationnelle.

La littérature, à cet égard, détient une faculté précieuse : elle sait porter au jour l'ineffable et façonner, dans l'épaisseur du silence, un espace où l'esprit peut entrevoir ce qui échappe à la saisie logique. Dans cette optique, la réflexion sur les non-dits, les silences et les ruptures chez Sadek Aissat s'impose, tant ces éléments servent de vecteur à l'émergence de vérités profondes, parfois difficiles à saisir. En jouant avec les limites de la représentation, l'auteur nous invite à repenser notre rapport au langage, à la mémoire et à l'identité, révélant ainsi la beauté paradoxale de ces absences, de ces creux et de ces interstices qui, loin

d'appauvrir l'œuvre, lui confèrent une richesse et une densité singulières, façonnant en profondeur notre expérience de la lecture et du monde.

1- La langue du silence :

Dans le monde de la littérature, le silence s'impose souvent comme une forme d'échange non verbal plus éloquente que la parole elle-même. Ce paradoxe, où l'absence de discours acquiert une portée symbolique et significative, incite à une analyse approfondie des œuvres qui en font un élément central. Le silence, en tant que langage implicite, transcende les dialogues explicites et les descriptions narratives, dévoilant avec subtilité les émotions refoulées et les tensions latentes qui animent les relations entre les personnages. À travers l'examen d'œuvres emblématiques, il est possible de déceler comment le silence structure les récits, intensifie les conflits intérieurs et contribue à la création d'une atmosphère narrative singulière. Des auteurs majeurs ont placé le silence au cœur de leur démarche créative, à l'image de Samuel Beckett, dont le théâtre repose essentiellement sur le mutisme ou de Franz Kafka, souvent qualifié de « Maître du silence », sans oublier Virginia Woolf, figure emblématique du modernisme littéraire, qui exploite également le silence pour explorer avec finesse la complexité de la vie intérieure de ses personnages. Dans le cadre de cette réflexion, nous nous attacherons à interroger le rôle du non-dit, ses implications psychologiques et les raisons pour lesquelles le silence occupe une place prépondérante dans les textes de Sadek Aissat. Ce parcours à travers les manifestations du silence permettra de mettre en lumière la puissance évocatrice de l'implicite et de l'invisible, enrichissant ainsi notre compréhension des récits et des messages qu'ils véhiculent.

1.1. Les différentes interprétations du silence dans les textes de Sadek Aissat :

Le silence, c'est bien plus que l'absence de bruit. C'est un espace où les mots s'effacent pour laisser place à tout ce qui ne peut être dit. C'est dans ces moments que l'on entend vraiment : le bruissement de nos pensées, le murmure de nos émotions, ou même le poids d'un regard. Le silence peut être lourd, comme une attente qui n'en finit pas, ou léger, comme une complicité partagée sans besoin de phrases. Il peut être une pause, un refuge, ou parfois une barrière. Il parle quand les mots ne suffisent plus, et c'est peut-être là sa plus grande force. Le silence à son apogée est pluriel et peut avoir plusieurs interprétations :

1.1.1. Le silence comme symbole d'oppression :

Dans les contextes les plus communs, le silence est fréquemment interprété comme une réaction face à une forme d'oppression, qu'elle soit politique, sociale ou psychologique. Ce phénomène se révèle avec une acuité particulière dans les récits qui abordent des thématiques liées à la tyrannie, à l'injustice sociale ou à la répression systématique. Dans l'œuvre de Aissat, le silence se transforme en un instrument de domination, où les protagonistes se trouvent contraints de se soumettre à la volonté d'un État totalitaire.

Boualem dans *La Cité du Précipice*, se positionne souvent en arrière plan, le narrateur de l'histoire s'occupe de sa parole, il la traduit sans mettre de relief, Boualem est déjà dominé, et privé de parole : « *Les voix parvenaient constamment étouffées, quand on parlait, jusqu'à l'étroite cellule où l'on avait placé Boualem.* »¹¹⁵. Prisonnier à Châteauneuf, Boualem est de même prisonnier du Narrateur,

Contrairement à son précédé, le narrateur dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, a cédé sa parole au personnage de D.Z. qui va s'occuper de la narration en compagnie des autres personnages de l'histoire : « Je ne suis qu'un porte-plume. La parole, c'est celle de D.Z. »¹¹⁶. Cela n'empêche que le héros de l'histoire est passé par plusieurs moments de faiblesse surtout en temps qu'exilé, où volontiers il a préféré gardé le silence pour le bien être de tout un monde, Sien constituait le monde de D.Z. : « Longtemps je m'étais efforcé d'interpréter les signes qu'il me semblait percevoir dans les propos ou les gestes qu'elle m'adressait. »¹¹⁷

Ces personnages ont surmonté des périodes où ils étaient par obligation privés de la parole, où ils n'avaient que des moyens primitifs pour traduire leurs sentiments. Ce silence, imposé de manière coercitive, fonctionne comme une barrière infranchissable, étouffant les pensées et les émotions des personnages, et les précipitant dans un abîme de désespoir. Ainsi, loin de se réduire à une simple absence de paroles, le silence incarne une forme de violence psychologique, révélatrice d'un processus de déshumanisation des individus. La métaphore du silence en tant que « cage invisible » illustre avec force cette réalité : elle met en lumière une situation où la liberté d'expression est anéantie, laissant les personnages prisonniers d'une réalité oppressive et aliénante.

¹¹⁵ Sadek Aissat, p.204.

¹¹⁶ Ibid, p. 267.

¹¹⁷ Ibid, p. 290.

1.1.2. Le silence comme refuge intérieur :

À l'inverse de son interprétation comme marque d'oppression, le silence peut également revêtir une dimension de refuge intérieur, constituant un espace de sérénité et de contemplation. Hamid dans *La Cité du précipice*, traverse une solitude profonde, où le silence agit comme un miroir de son isolement existentiel, Hamid n'est plus la même personne: « *Le cheminement vers la haine, il l'a fait dans le silence.* »¹¹⁸. Loin d'être porteur de connotations négatives, ce silence lui offre l'opportunité de se réconcilier avec soi-même, de méditer sur sa condition et de plonger dans les abîmes de son intériorité. La quiétude du silence se transforme ainsi en un espace sacré, comparable à une « plage déserte », où il devient possible de se régénérer et de redécouvrir un sens à son existence. Cette perspective met en lumière la dualité du silence, qui, tout en reflétant l'isolement, peut également incarner un havre de paix propice à l'introspection et à la renaissance intérieure.

Idem pour le narrateur dans *L'Année des chiens*, qui sous le poids de son exil, dépassé par le malheur et la solitude, trouve refuge dans le silence :« *Je sens béer mes failles alors que je m'enfonce dans la surdité du monde. Je marche à la rencontre du silence.* »¹¹⁹

1.1.3. Le silence comme espace de réflexion et de résistance :

Dans l'œuvre de Sadek Aissat, le silence n'est pas une absence de parole, mais plutôt une présence palpable, un espace où se déploient les tensions et les non-dits. Ce silence peut être interprété comme une réponse à l'indicible, à ce qui ne peut être exprimé directement en raison de son poids émotionnel ou politique. Jacques Lacan, souligne que "*le silence est une parole pleine, une parole qui dit sans dire.*"¹²⁰.

Aissat utilise ce silence pour évoquer les traumatismes de l'histoire algérienne, notamment la décennie noire et ses séquelles. Dans ses romans, les personnages sont souvent confrontés à des situations où les mots manquent pour décrire leur souffrance. Hamid dans *La Cité du précipice* parle peu, ce conflit qu'il gérait silencieusement dans son être, a fait de lui une bombe à retardement. Résister à sa situation, à son vouloir de faire partie du clan des forts, résister au mal, résister à cette voix qui lui dicte son sort, à force de résister Hamid a cessé de souffrir, a perdu cette sensation d'être en danger, face à la mort, toutes les craintes se

¹¹⁸ Ibid, p. 248.

¹¹⁹ Sadek Aissat, p.89.

¹²⁰ Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, 1966, p. 89.

dissipent : « *Hamid ne songe pas à fuir. Tout est fini, dans un moment tout sera achevé.* »¹²¹. Ce silence n'est pas une faiblesse, mais une forme de résistance, une manière de préserver une part d'intimité face à l'oppression.

Dans *L'Année des chiens*, à l'entrée des forces armées, tout le monde se cache, les moins peureux gardent un silence momentané, dès que ces forces s'éloignent, ils transforment leur peur en mots, le cas de la mère du narrateur, après l'assassinat de son fils préféré : « *Ma mère si elle croisait un dans la rue, avait toujours cette formule incantatoire : « Méfie-toi de celui dont tu ne connais pas la mère ! » Et, un peu plus bas, car elle aussi avait peur de la force brutale : « Un chien promenant un chien !* »¹²². Comme l'a noté Pierre Bourdieu, "le silence peut être une arme, une manière de refuser de se soumettre au discours dominant"¹²³. Ainsi, dans l'œuvre d'Aissat, le silence devient un acte politique, une manière de contester les récits officiels et de réaffirmer l'individualité des personnages.

1.1.4. Le silence comme expression de l'indicible :

Dans l'œuvre de Sadek Aissat, le silence est employé comme un moyen d'exprimer ce qui transcende les limites du langage verbal : les traumatismes historiques, les douleurs individuelles et les réalités sociales souvent invisibles. Il suggère ainsi que « *le silence n'est pas l'absence de parole, mais la présence d'une parole qui ne peut se dire* »¹²⁴. À titre d'illustration, dans ses romans, les personnages se retrouvent fréquemment face à des situations où les mots se révèlent insuffisants pour traduire l'intensité de leur vécu. Ce silence, loin d'être un vide, se présente comme une forme de langage à part entière, capable de transmettre ce qui semble ineffable. Boualem et Hamid dans *La Cité du précipice*, complices, les frères s'entendent et se comprennent via leur propre langage qui est en bonne partie, un langage sans mots, ou si nécessaire, avec le stricte minimum de mots : « *Hamid rapportait le cassettes d'El Anka, les enregistrements les plus rares, et disait à Boualem écoute ça frère, rsass, c'est du plomb, des balles. Boualem demandait qu'à fait le Mouloudia ? et l'USMA ? C'était tout. Et tout était dit.* »¹²⁵.

Dans *Le Nageur*, le silence est aussi dominant, vivant en exil, ses personnages qui se rencontrent peu, se trouvent obligés d'organiser des rencontres pour anéantir la distance, ne

¹²¹ Sadek Aissat, p.247.

¹²² Ibid, p.64.

¹²³ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Seuil, 1998, p. 45.

¹²⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 214.

¹²⁵ Sadek Aissat, p.203.

se comprennent pas parfaitement parce qu'ils ne parlent pas tous la même langue. Djelloul préfère l'arabe qui lui rappelle ses origines, Sien ne maîtrise pas l'arabe, son enfant Habib aussi, C.K. erre sur sa moto et D.Z. est toujours présent, à l'écoute. Le silence s'impose lors de leurs rares rencontres où ils n'échangent que quelques mots. Le silence dans le roman est un stimulus, il incite D.Z. à écrire ses maux, le silence est un personnage caché.

Le silence devient ainsi un outil pour communiquer l'incommunicable, révélant des dimensions profondes de l'expérience humaine qui échappent à l'expression verbale traditionnelle.

1.1.5. Le silence comme révélateur de l'invisible :

Dans l'œuvre d'Aissat, le silence transcende la simple expression de l'indicible pour devenir un outil puissant de révélation de l'invisible. Il met en lumière des réalités sociales, politiques et culturelles souvent marginalisées ou occultées. Dans un cadre postcolonial, où les discours hégémoniques tendent à occulter certaines voix, le silence se transforme en un moyen subtil de rendre perceptible ce qui demeure habituellement imperceptible.

Aissat exploite cette dimension du silence pour aborder les réalités cachées de la société algérienne, telles que les inégalités sociales, les conflits politiques et les enjeux identitaires. Dans ses romans, les silences des personnages s'avèrent souvent plus significatifs que leurs paroles, car ils dévoilent les contradictions et les tensions profondes qui structurent la société. Dans *L'Année des chiens* et *La Cité du précipice*, les mamans des victimes de la décennie frôlent la folie, en coupant tout lien avec le monde réel, elles ne parlent qu'aux morts, aux saints qui constituent une passerelle entre leur monde et leurs enfants perdus :

Elle a envie de dire à son mari, dans un murmure, sans élever la voix, mes branches se sont desséchées après la perte de mes aimés...Elle voulait pour une fois se lamenter sur son propre sort, ressentir de la pitié pour elle même... Aujourd'hui, elle est folle. De douleur et d'angoisse, de son cœur qui chavire et sombre et qu'elle voudrait vider un peu, pour sortir la tête de la vague qui l'entraîne vers le fond, respirer pour pouvoir tenir

encore, rester debout pour ses petits. *Habibi*. Mais comment dire, et où trouver les mots ? ¹²⁶

Le silence devient une forme de résistance et d'expression, révélant ce qui échappe aux discours explicites, dépassant le papable pour atterrir sur des terres inconnues où la raison n'est pas un juge : « *Le silence est un discours à part entière, un discours qui dit ce que les mots ne peuvent pas dire* ». ¹²⁷

1.1.6. Le silence comme outil d'intensification dramatique :

Le silence occupe une place essentielle dans l'amplification dramatique des œuvres littéraires. En effet, dans des contextes marqués par la tension ou la révélation, l'absence de dialogue peut générer une atmosphère dense, imprégnée d'émotions latentes et inexprimées. Dans les écrits de Aissat, par exemple, les silences, loin d'être de simples interruptions, sont souvent porteurs d'une signification profonde et annonciateurs de bouleversements narratifs décisifs. Ces pauses, bien que dépourvues de paroles, ne constituent en rien des vides ; elles incarnent au contraire des moments d'une intensité émotionnelle remarquable. Elles offrent au lecteur l'opportunité de percevoir les tensions sous-jacentes, les dilemmes intérieurs et les conflits qui agitent les personnages. Dans *Le Nageur*, le silence est remplacé par la musique, cette dernière tisse des histoires loin du champ de bataille, elle fait voyager les personnages de leur monde à un autre monde où calme et sérénité y résident. Ces pauses créent des moments de repos et pour les personnages et pour le lecteur qui absorbé par l'histoire se trouve exilé au même titre que les protagonistes.

Ces pauses se manifestent aussi dans *L'Année des chiens*, mais prennent des formes multiples. Entre chanson, poésie, versets coraniques, histoires, mythes et bien d'autres, le lecteur n'a pas à se lamenter, lors de tous ces arrêts, il trouvera le temps pour prendre son souffle et crier « *Liberté* » : « *Hérodote me demande de lui chanter Les Yeux des mots. Il m'avait entendu fredonner la chanson de Cheikh Imam.* » ¹²⁸

Le silence se mue en un véritable allié de l'intrigue, renforçant le suspense et amplifiant la portée des événements. Il révèle, de ce fait, que l'indicible peut parfois revêtir une force plus puissante que les mots eux-mêmes, modelant l'expérience de lecture de manière singulière et marquante.

¹²⁶ Ibid, p. 230.

¹²⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, p. 123.

¹²⁸ Sadek Aissat, op, cit, p. 109.

1.2. Les personnages silencieux dans l'œuvre de Sadek Aïssat :

Dans l'œuvre riche et complexe de Aïssat, le silence n'est pas une simple absence de mots. Il s'y érige en un langage à part entière, une métaphore puissante qui révèle la douleur, la révolte, voire la résistance passive des personnages dans un contexte marqué par les bouleversements sociaux et historiques de l'Algérie. Dès lors, étudier la présence des personnages silencieux dans son œuvre nous invite à plonger dans les strates les plus profondes de l'identité, du trauma et des dynamiques de pouvoir.

1.2.1. Le double silencieux dans *L'Année des chiens* :

Dans *L'Année des Chiens*, Sadek Aïssat plonge le lecteur dans une exploration complexe des dynamiques familiales et psychologiques, incarnées par le personnage du frère jumeau du narrateur. Ce personnage, héros sombre de cette histoire, est la figure énigmatique qui structure le récit tout en représentant le mauvais côté de l'être humain. Pourtant, il porte un rôle paradoxal : préféré par une mère qui lui voue une affection partielle, il provoque des fractures profondes dans la dynamique familiale. Sa mort à la fin de l'œuvre n'efface pas les blessures provoquées par son comportement ni les tensions liées à cette préférence maternelle.

Le frère jumeau du narrateur est un concentré de dualités. D'un côté, il incarne la face obscure de l'humain – celle de la manipulation, de l'égoïsme et des actes destructeurs. D'un autre, il présente un paradoxe touchant à sa relation maternelle : il est adoré, voire idéalisé, par une mère qui le préfère ostensiblement au narrateur, malgré ses travers. Pourtant, loin d'être jaloux de son frère, le narrateur lui voue une admiration muette, comme si cette affection partielle de leur mère ne parvenait pas à briser son lien fraternel. Le narrateur semble ainsi accepter le fardeau de son rôle tout en reconnaissant, malgré tout, la valeur intrinsèque de son jumeau : « *Il m'appelais « Mon grand frère ». Cela m'amusa, puis me plut franchement, particulièrement quand il le disait devant les autres. Prenant très au sérieux mon « droit d'aînesse » et le respectant scrupuleusement...* »¹²⁹

À signaler que, les investissements affectifs familiaux peuvent refléter des rapports de pouvoir¹³⁰. Ici, la préférence maternelle pour ce jumeau n'est pas seulement un acte d'amour inconditionnel, mais une forme d'injustice structurelle envers le narrateur, le rejeté

¹²⁹ Sadek Aïssat, p. 31.

¹³⁰ Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Éditions de Minuit, 1979, p. 76.

systematique. Cette inégalité affective polarise dès le départ les deux frères et nourrit une rivalité intrinsèque :

Ma mère fut, plus tard, malheureuse de le voir manger de la main gauche et essaya vainement d'y remédier. Elle disait qu'Iblis partageait sa nourriture. Et, lui continuant, incorrigible, de se nourrir de la main impure, c'est vers moi, à chaque fois, qu'elle tourna un regard absolument vide d'expression.¹³¹

Face à un frère jumeau imposant et préféré, le narrateur se voit relégué à une place de négligence. Si le jumeau semble tout prendre à sa naissance – affection, attention, et même une sorte de reconnaissance implicite de la mère –, le narrateur est celui dont le silence correspond à un vide affectif. Il incarne, à bien des égards, ce qui est décrit comme « *la détresse silencieuse de l'enfant non vu* »¹³². Sa marginalisation n'efface toutefois pas la nécessité d'un regard sur soi, souvent imposé par l'ombre écrasante du jumeau.

Le rôle de la mère est central dans les dynamiques relationnelles de l'œuvre. Cette mère, loin d'être neutre, établit une hiérarchie émotionnelle visible entre ses fils. René Girard, explique que les préférences dans les relations humaines créent souvent des boucs émissaires entre les membres d'une communauté restreinte¹³³. Non seulement la préférence maternelle exacerbe la souffrance du narrateur, mais elle introduit également un élément de tension dramatique poignant : lorsqu'elle penserait en secret que la mort aurait dû atteindre le narrateur plutôt que son frère préféré : « *Le jour où, croisant son regard habituellement sans expression quand elle le portait sur moi, j'y vis une étincelle dont une flammèche vint m'éclabousser, m'atteignant comme un crachat au milieu du visage, je sus que j'étais coupable.* »¹³⁴

Cet aspect amplifie le poids de la culpabilité et de la tragédie lié au décès du jumeau. La douleur du narrateur, déjà écrasé par des années de marginalisation, prend une autre dimension lorsqu'il devient le survivant involontaire d'une relation biaisée.

Le frère jumeau du narrateur, bien qu'il cumule les caractéristiques du « mauvais côté de l'être humain », n'en reste pas moins une figure profondément tragique. En s'inscrivant

¹³¹ Sadek Aissat, p.29.

¹³² Donald Winnicott, *Jeu et Réalité*, Gallimard, 1975, p. 43.

¹³³ René Girard, *La violence et le sacré*, Grasset, 1972, p. 134.

¹³⁴ Sadek Aissat, p.55.

dans le rôle du préféré, il hérite également de critiques implicites de la mère et du poids des attentes.

Sachant que les relations fraternelles peuvent être altérées par des sentiments d'envie non résolus, souvent dopés par des préférences extérieures¹³⁵, ce jumeau, sans doute inconscient de son propre impact sur son frère, perpétue ces cycles destructeurs en abandonnant peu à peu sa place. Sa mort soudaine dans l'œuvre agit à cet égard comme une catharsis brutale et douloureuse, qui libère autant qu'elle laisse des séquelles émotionnelles. En faisant mourir le jumeau, Sadek Aïssat semble rétablir une certaine justice narrative : les blessures morales infligées au narrateur trouvent une résonance dans la perte de son double : « *Mon frère est mort. Salim devint l'âme de la maison familiale. Le jour de l'enterrement, je fus dépossédé de tout. Lui et ses nouveaux amis se chargèrent de toutes les formalités... mais personne ne protesta.* »¹³⁶. Cette justice a un prix : celui d'une solitude irréparable et d'un déséquilibre intime, comme si, avec la mort de son frère, le narrateur perdait une partie de lui-même – son "ombre", sa pièce manquante.

À travers cette narration, Sadek Aïssat offre une critique voilée mais acérée des dynamiques familiales biaisées et des préférences affectives destructrices. Le narrateur, victime silencieuse, devient malgré lui le réceptacle et le témoin de ces injustices. Et parce que « *l'identité se forge en opposition constante à ce qui nous écrase* »¹³⁷, le narrateur trace sa propre identité à travers cette relation chargée avec son frère, son double inversé, dont le « mauvais côté » sert aussi pour lui de repère moral.

Le jumeau du narrateur, par son existence et sa disparition, incarne une tension incessante : celle entre amour et rejet, entre bien et mal, et entre l'affection et la culpabilité maternelles. Ce personnage, qui semble pour certains représenter une figure antagoniste, est en réalité le point d'ancrage d'une réflexion plus large sur la famille, l'injustice et l'identité.

En mourant, le jumeau ne laisse pas qu'un vide physique, mais ouvre une brèche dans le cœur du narrateur et de leur mère, rappelant combien les relations humaines sont pleines de contradictions irréconciliables. La vraie douleur est solitaire ; elle est le prix à payer pour la lucidité. Cette douleur, intime et insurmontable, devient une vérité immuable pour le narrateur.

¹³⁵ Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, Payot, 1913, p. 97.

¹³⁶ Sadek Aïssat, p.33.

¹³⁷ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, 1949, p. 423.

1.2.2. Boualem, l'incarnation du silence dans *La Cité du précipice* :

Dans *La Cité du Précipice*, le personnage de Boualem se distingue par une singularité frappante : son silence absolu. Ce mutisme, loin d'être un simple choix narratif, constitue une clé essentielle pour comprendre les dimensions profondes du récit. Par le biais d'un narrateur omniscient qui éclaire avec minutie les pensées, les émotions et les environnements de Boualem, l'auteur orchestre une exploration psychologique, culturelle et existentielle des implications de ce silence.

Boualem, bien qu'il ne prenne jamais la parole dans le texte, occupe une position centrale dans l'œuvre. Sa vie, ses tourments et son environnement social se déploient à travers la perspective d'un narrateur supérieur, rendant son mutisme d'autant plus intrigant. Ce choix littéraire confère à Boualem une profondeur singulière où chaque geste, chaque regard devient une forme d'expression alternative.

Ce silence symbolique est également lié à la condition postcoloniale de l'Algérie, thème central dans l'œuvre de Aissat. Le personnage de Boualem incarne cette génération déchirée entre un passé douloureux et un avenir incertain. Son silence reflète l'impossibilité de raconter l'histoire coloniale dans son intégralité, de mettre des mots sur des traumatismes collectifs encore vivaces : « *Le trajet jusqu'à la caserne de Châteauneuf n'a pas duré que quelques minutes. Boualem avait entendu parler de ce centre de la Sécurité militaire. Quand on y entre, personne ne peut dire si on en ressort un jour.* »¹³⁸ Boualem, en se taisant, devient le porte-parole de cette histoire silencieuse, de ces voix étouffées par le poids de la guerre et de ses séquelles.

Ce silence libérateur est également une réponse à l'aliénation culturelle et linguistique. Dans un contexte où la langue française, héritage colonial, coexiste avec l'arabe et le berbère, Boualem incarne cette quête d'une langue perdue, d'une identité linguistique authentique. Boualem, en choisissant le silence, refuse de se laisser enfermer dans une langue unique. Il devient ainsi un symbole de la complexité identitaire algérienne, tiraillée entre plusieurs héritages culturels : « *Le vendredi matin, il descend en ville prendre un café, et rentre après la douche. L'après-midi, il regarde le foot à la télé, sinon l lit. Il est l'un des*

¹³⁸ Sadek Aissat, p. 203.

rare garçons à lire dans le quartier. Il lit Harlequin et échange ses bouquins avec Zoulikha. »¹³⁹

« Il eut envie de lui parler d'El Anka, de lui offrir tous les enregistrements du cheikh qu'il possédait en lui disant tiens, Radio El Djazair. »¹⁴⁰

Les deux citations précédentes nous montrent le déchirement linguistique et l'incapacité de trouver des mots, Boualem lit en français et écoute en arabe mais préfère se taire. Ce handicap a fait du silence une langue universelle dotée de ce pouvoir d'être comprise et interprétée par tout être humain. Dans cette optique, son silence se lit comme une résistance passive ou une stratégie de préservation intérieure, une manière d'échapper aux conflits extérieurs tout en conservant une irréductible part de sa subjectivité. L'introspection involontaire que ce silence impose au lecteur amplifie d'autant plus sa puissance narrative.

Ce qui est impressionnant dans le silence de Boualem c'est bien qu'il agit comme un miroir pour les autres personnages de *La Cité du précipice*. Son mutisme les force à se questionner, à interroger leurs propres paroles et leurs propres silences, « *le silence de l'autre est un appel à la parole, une invitation à explorer les profondeurs de l'inconscient* »¹⁴¹. Boualem, par son absence de mots, révèle les non-dits des autres personnages, leurs peurs, leurs désirs, leurs contradictions. Il devient ainsi un catalyseur de vérité, un révélateur des tensions qui traversent la société algérienne :

Elle lui apprend qu'il a encore parlé dans son sommeil, qu'il a dit des choses incompréhensibles ou insensées. Sa voix, sans être neutre, n'a pas de ton particulier, elle n'exige pas de réponse, mais il sait, lui, que c'est sa manière de l'interroger ; cette voix qui lui chuchotait *habibi* en un autre temps, une autre histoire, dit au petit matin qu'il a crié. L'horreur du vide.¹⁴²

Ce rôle de miroir est particulièrement évident dans les interactions entre Boualem et les autres personnages. Chacun projette sur lui ses propres interrogations, ses propres angoisses. Pour certains, il incarne la sagesse et la résistance ; pour d'autres, il est un mystère insondable, une énigme à déchiffrer. Boualem, par son silence, devient ainsi une figure

¹³⁹ Sadek Aissat, p. 190.

¹⁴⁰ Ibid, p. 199.

¹⁴¹ Jacques Lacan, *Écrits*, op.cit, p. 89.

¹⁴² Sadek Aissat, p. 169.

polysémique, un personnage qui dépasse les limites de l'individu pour incarner des questions universelles.

Dans les sociétés algériennes traditionnelles, le silence peut être un langage polysémique lié à des normes spécifiques : respect, soumission, ou revendication mesurée¹⁴³. Mais chez Boualem, ce silence transcende ces usages conventionnels pour devenir une forme de questionnement existentiel sur les rapports d'oppression, les luttes entre modernité et traditions, et les enjeux identitaires collectifs et individuels.

Fidèle à cette logique, Aïssat érode les attentes associées au silence dans les schémas culturels habituels pour en faire un espace de réflexion critique. Boualem devient ainsi un miroir du malaise général dans son univers ; il articule un rejet de certains codes sociétaux sans jamais prononcer un mot.

Le vieux ne disait jamais merci. Par pudeur, ou parce qu'il avait honte. Boualem attendait que sa mère servît le dîner pour manger en silence. Le jeune frère demeurait devant la télé, lui ressortait et veillait tard, avec d'autres, à l'entrée de la cage d'escalier. Parfois, ils ne parlaient même pas. Ils se contentaient d'être là, sentinelles dont seul le corps assurait le quart.¹⁴⁴

Cette scène dans laquelle figure tous les membres de la famille de Boualem nous fait découvrir une communauté où les relations sont marquées par le silence, la pudeur et une présence physique qui remplace souvent la communication verbale. Elle reflète une réalité sociale où les émotions sont intériorisées, où les rôles familiaux sont stricts, et où la sociabilité masculine se construit autour de la présence plutôt que de la parole. Ce passage peut également symboliser une forme de résistance silencieuse face à des conditions de vie difficiles, où les personnages trouvent du réconfort dans la simple présence des autres, même sans échanger de mots. La dernière phrase est trop significative, poétique et symbolique. Les hommes sont décrits comme des "sentinelles", des gardiens silencieux dont la présence physique suffit à remplir une fonction protectrice ou symbolique. Le terme "sentinelle" évoque une vigilance passive, une attente ou une résistance silencieuse face à un

¹⁴³ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Seuil, 1998, p. 56.

¹⁴⁴ Sadek Aïssat, p. 186.

environnement peut-être hostile ou oppressant. Leur silence n'est pas un vide, mais une forme d'expression en soi, une manière d'être présent sans avoir besoin de mots.

Boualem persiste dans son mutisme non pas parce qu'il est incapable de parler, mais parce qu'il trouve dans l'acte même de ne pas parler une forme d'équilibre. Cela permet également à Sadek Aïssat d'offrir un « *espace ouvert* »¹⁴⁵ pour que le lecteur projette sa propre interprétation des non-dits.

Avec Boualem, Sadek Aïssat construit un personnage dont le silence n'est pas l'absence de parole, mais une autre façon de dialoguer avec le monde. Ce silence, qui traverse *La Cité du Précipice*, s'impose comme une expression paradoxalement éloquente : une voix muette capable de dénoncer, de résister et de résonner avec force dans l'esprit du lecteur..

Le personnage de Boualem dans *La Cité du précipice* est bien plus qu'un simple personnage muet. Son silence est une porte ouverte sur les profondeurs de l'âme humaine, sur les tensions historiques et identitaires de l'Algérie, sur les limites du langage et les possibilités de l'expression. Boualem nous rappelle que, parfois, les silences en disent plus long que les mots, et que, dans l'absence de parole, réside une vérité profonde et universelle que « *toutes les voix ne doivent pas être écoutées, celles qui crient le plus fort ne sont pas nécessairement les plus sages.* »¹⁴⁶.

1.2.3. Le mystérieux passager dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur* :

Dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, le personnage de C.K. se distingue par son caractère énigmatique et son association indélébile avec des éléments de symbolisme fort tels que le vent et la musique. Passager intemporel, voyageur insaisissable, cet homme évoquant un mystère indéfini est également défini par un profond silence qui sert de miroir à ses pensées et à sa quête. Ce silence, loin d'être une simple absence de paroles, agit comme une forme d'expression magnifiée, illustrant une profondeur intérieure et un rapport unique au monde extérieur.

Dans le roman, le vent est presque personnifié à travers la figure de C.K. Son allure même, « l'homme à la moto », évoque une vitesse, un perpétuel mouvement, une insaisissabilité propre à l'élément qui semble ne jamais s'arrêter. Sien, la femme dans *le*

¹⁴⁵ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Seuil, 1962, p. 31.

¹⁴⁶ Sylvain Trudel, *Terre du roi Christian*, Typo Éditions, 2005.

Nageur, celle qui aime imaginer des histoires, décrit C.K. ainsi: « *Je voulais juste qu'on roule et sentir le vent très fort. Il a dû venir de par là-bas là où il y a la mer et beaucoup de vent. Je lui ai pas demandé où il était son pays mais je suis sûre que c'est un pays de vent.* »¹⁴⁷. Le vent, ici, n'est pas seulement une force naturelle mais aussi une métaphore du passage, de l'éphémère et de la liberté. Gaston Bachelard développe cette idée, pour lui, rêver, c'est aussi voyager immobile¹⁴⁸. Pour C.K., le voyage ne semble pas être qu'un déplacement physique mais bien une échappatoire métaphysique, illustrant une quête d'horizons intérieurs autant qu'extérieurs.

L'idée même qu'il reste un éternel visiteur – témoin sans racines fixes – nous rapproche des études sociologiques sur la figure du nomade et le concept d'« homme liquide »¹⁴⁹, définit comme un individu qui s'adapte aux flux du monde moderne tout en échappant aux contraintes imposées par une société de sédentarité. C.K. incarne ce mouvement perpétuel, cette fluidité qui refuse l'immobilité et qui échappe aux catégories établies.

C.K. se distingue également par son profond silence, un silence qui fascine autant qu'il intrigue. Dans un monde où la parole semble dicter les rapports humains, choisir le silence peut devenir un acte de résistance. Ce choix, qu'on pourrait juger passif, est en réalité une déclaration implicite. En psychanalyse, le langage est considéré comme l'élément qui structure l'individu, mais on attribue au silence un pouvoir tout aussi structurant. Ce que l'on taisait a souvent plus de poids que ce qui est dit.¹⁵⁰

Ce silence, dans le cas de C.K., peut être perçu comme une forme de musique intérieure. Cela fait sens quand on considère la signification musicale du nom « C.K. »¹⁵¹ : pourrait-il symboliser une « clé » musicale ou une « note » prolongée dans le texte? Dans une analyse interdisciplinaire, Roland Barthes nous dévoile que la musique est ce qui commence là où s'arrêtent les mots¹⁵². Sien d'ailleurs attribue à la voix de C.K. un caractère purement musical en disant : « *C.K. quand il parle il a une voix de basse il faut bien écouter pour*

¹⁴⁷ Sadek Aissat, p. 317.

¹⁴⁸ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, p. 198.

¹⁴⁹ Zygmunt Bauman, *La Vie liquide*, 2005, p. 45.

¹⁵⁰ Jacques Lacan, *Écrits*, op.cit, p. 324.

¹⁵¹ Le "sika" est un maqam musical célèbre, souvent associé à des connotations romantiques. Ce maqam permet une large gamme vocale, offrant aux interprètes la possibilité d'exécuter des pièces avec habileté et expressivité. Le terme "sika" est dérivé de deux mots, où "si" signifie trois et "ka" renvoie au concept de maqam, ce qui souligne son importance dans la structure musicale.

¹⁵² Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 98.

entendre ce qu'il dit. »¹⁵³. La mention d'une "voix de basse" évoque une tonalité grave, profonde et résonnante, ce qui représente parfaitement *le siqa* comme étant un *maqam*. Une telle voix peut symboliser une présence forte, imposante, voire autoritaire. Cependant, dans ce contexte, elle semble également associée à une certaine discrétion, C.K. ne cherche pas à dominer les conversations ou à attirer l'attention, mais qu'il s'exprime avec calme et retenue. Ainsi, C.K. pourrait représenter une harmonie silencieuse qui transcende les formes conventionnelles de communication humaine.

Un autre aspect saisissant de C.K. est son association avec la moto. Dans la littérature francophone, cet objet est souvent un symbole de liberté et d'individualisme. Relation directe avec la vitesse et le vent, la moto de C.K. ne sert pas simplement d'outil de transport mais devient extension de son être. Elle symbolise son besoin incessant d'aller de l'avant, sans s'ancrer à un lieu ou un espace : « *Il marche à pied ou roule sur sa moto il dessine la carte de géographie de ses fuites. Mais sa carte de géographie il la dessine pas à l'avance c'est après qu'elle se dessine toute seule c'est la trace de ses pas* ».¹⁵⁴ C.K., à travers sa moto, manifeste le rejet de la servitude, une revendication de sa liberté individuelle.

De même, l'association entre C.K. et le vent, ainsi que son silence, peut aussi être vue à travers une quête spirituelle. Dans son parcours il est toujours question de l'absurde et de la recherche de sens – une révolte constante contre une existence perçue comme dénuée de but : « *Il avait constamment besoin de partir C.K., à la recherche d'un sens à ce qu'il sentait se dérégler en lui. Ou pour éprouver plus intensément l'inconfort de la vie réelle avant que celle-ci ne lui échappe.* »¹⁵⁵. C.K., malgré son détachement apparent, pourrait représenter cet effort insoupçonné pour donner sens aux choses en se retirant des conventions.

Son mutisme et ses trajets solitaires paraissent signifier une présence-absence : il est là sans réellement y être, tel un spectre ou un son diffus porté par le vent: « *L'homme est toujours ailleurs qu'il n'est* »¹⁵⁶. D.Z. le héros du *Nageur*, avec qui C.K. tient une certaine affinité, nous décrit comment il lui annonce son départ : « *C.K. est venu dans ma chambre. Il m'a annoncé qu'il partait. Bientôt. Cuba, l'Equateur, la Bolivie, Buenos Aires, peut-être le*

¹⁵³ Sadek Aissat. p.327.

¹⁵⁴ Ibid. p. 319.

¹⁵⁵ Ibid, p. 354.

¹⁵⁶ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Gallimard, 1943, p. 530.

Chili, jusqu'en Patagonie. » ¹⁵⁷. Insistant sur le caractère insaisissable de l'existence humaine, l'idée qui résonne avec la figure de C.K.

C.K., dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, rejoint la galerie des personnages qui incarnent des symboles complexes et polysémiques. Son silence, sa quête, son association au vent et à la musique en font une figure universelle, presque mythique, qui dépasse les frontières culturelles et linguistiques. À travers ce personnage, Sadek Aïssat questionne non seulement le sens du voyage mais aussi celui de l'existence elle-même, utilisant la littérature comme un espace de réflexion intemporelle.

C.K. n'est pas simplement l'homme à la moto voyageant dans le vent. Il est, tout comme la musique et le silence qu'il évoque, une vibration insaisissable qui continue de résonner à travers les pages et les cœurs des lecteurs.

Les personnages muets ne sont pas simplement des victimes passives du marasme social ou politique. Le mutisme devient ici un acte d'accusation silencieuse contre un ordre défaillant. À travers une forme d'introspection que l'auteur invite à pratiquer, ces silences nous rappellent ce que Jean-Paul Sartre évoquait à propos de situations limites, en disant que l'homme n'existe qu'en projetant son destin, mais dans le silence, il conserve encore ce droit.¹⁵⁸

Sadek Aïssat place ses personnages dans l'effervescence culturelle, sociale et politique de l'Algérie postcoloniale. Les silences y deviennent alors les marques des blessures d'un passé colonial douloureux et des contradictions d'une société qui peine à s'affranchir de ses traumatismes.

À cela s'ajoute la valeur culturelle donnée au silence dans les sociétés maghrébines. Comme le souligne Bourdieu, le silence peut être interprété comme un signe de respect, d'acceptation ou de soumission¹⁵⁹. Mais Sadek Aïssat détourne cette signification culturelle pour en faire une arme. Le mutisme de certains de ses personnages est chargé d'interrogations sur les rôles genrés,

¹⁵⁷ Sadek Aïssat, p. 352.

¹⁵⁸ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, op.cit, p. 289.

¹⁵⁹ Bourdieu dans *La domination masculine*, op.cit.

L'apport de ce silence va ainsi à l'encontre d'idées reçues sur son irrévocabilité ou son insignifiance. Le silence est, en bonne partie ; un espace créatif où la vérité remonte à la surface comme un souvenir marqué au fer rouge¹⁶⁰. Les héros de Aïssat, par leur mutisme, finissent souvent par forcer leur entourage, voire le lecteur, à admettre ces vérités.

Ainsi, les personnages silencieux de Sadek Aïssat s'inscrivent dans une production romanesque où le silence devient un vecteur de communication, un outil de résistance ou encore une arme de questionnement existentiel. En empruntant aux théories littéraires, culturelles et psychologiques, on perçoit que le silence, dans son œuvre, n'est jamais vide : il est chargé de signifiés latents qui résonnent profondément avec les crises historiques et les failles humaines.

L'étude de ces figures silencieuses nous invite à réfléchir sur les limites du langage et son rôle dans l'élaboration des identités. En fin de compte, à l'instar de Camus qui dit que dans le silence de l'homme, un monde entier s'exprime¹⁶¹, Sadek Aïssat ne fait pas que confirmer cette vision : il en fait une force créatrice.

2- Le monologue :

Dans la sphère littéraire, le monologue est connue comme étant une forme d'expression qui fait qu'un personnage isolé de tout interlocuteur, réussit d'établir une communication ou un discours intérieur ou extériorisé, dévoilant ainsi ses pensées les plus intimes et profondes. Cette technique narrative qui permet au lecteur de frôler les coins les plus sombres dans la psyché du personnage, se révèle un outil puissant dans l'analyse des non-dits et des refoulés. Genette précise que : « *le monologue intérieur est une forme de discours où le narrateur s'efface pour laisser la parole à la conscience du personnage, créant ainsi une illusion de transparence et d'immédiateté* »¹⁶², ce qui nous permet de comprendre la fonction première du monologue qui consiste à offrir une plongée directe dans l'esprit du personnage, sans la médiation d'un narrateur extérieur.

2.1. Le monologue intérieur dans *L'Année des chiens* et *Le Nageur* :

Dans le vaste champ de la littérature algérienne contemporaine, les œuvres de Aïssat se distinguent par une approche particulièrement aiguë du monologue intérieur, éminemment

¹⁶⁰ Gaston Bachelard, dans *La psychanalyse du feu*, Gallimard, 1949, p. 112.

¹⁶¹ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942, p. 102.

¹⁶² Gérard Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, 1972, p. 189.

mis en avant dans ses textes. *L'Année des chiens* et *Le Nageur* illustrent admirablement ce phénomène, révélant deux manières distinctes de se confronter à l'ébranlement existentiel provoqué par un événement déstabilisateur.

Dès les premières pages de *L'Année des chiens*, le lecteur est happé par une voix, celle du narrateur, déchirée par l'irréparable : l'assassinat de son frère jumeau. Ce traumatisme originel scinde le temps, déployant une anamnèse douloureuse. Le monologue se révèle d'abord symptôme, éclosoyant au cœur même du remords, scandé par l'affirmation lancinante : « *Je suis coupable* »¹⁶³. Cette répétition, loin de constituer une simple figure stylistique, agit tel un battement de cœur obsédé par l'irréversible : elle ancre la culpabilité dans la trame du récit, en même temps qu'elle creuse la voix intérieure, la chargeant d'une tension presque sacrificielle. À travers ce lit de remords, le personnage tente de ressaisir le fil perdu de l'existence et d'accéder à une forme de salut ou de réconciliation, poursuivant une impossible réparation. Son monologue, s'il emprunte d'abord les chemins sinueux de l'auto-flagellation, bifurque par moments vers un dialogue imaginaire avec le défunt, embrassant leurs souvenirs d'enfance et dilatant la solitude originelle en une quête d'absolution. Sur des terres d'exil, le narrateur croit pouvoir se réinventer, mais le souffle du passé, pareille à une incantation, s'invite lors de chaque épreuve, lui rappelant que l'évasion géographique ne saurait circonscrire la souffrance morale : on peut lire sa volonté de quitter sa mère disant : « *Je devais partir* »¹⁶⁴ et vers la fin de l'histoire il va réclamer : « *Je dois rentrer* »¹⁶⁵. Ainsi, le monologue, loin d'être simple ressassement, s'impose comme moteur, presque thérapeutique, d'une transformation qui hésite entre la destruction et la renaissance.

À l'inverse, *Le Nageur* déploie un rapport subtilement différent au monologue. D.Z., son protagoniste, n'est pas fracturé par la perte d'un être cher, mais par l'expérience radicale du « déracinement ». Ici, le traumatisme se fait plus diffus, mais non moins aigu : c'est la perte des repères, de la langue, de la terre natale. D.Z. recourt au monologue non comme à une recherche de rachat ou d'explication, mais comme à une bouée existentielle. Le leitmotiv « *penser c'est avoir mal aux yeux* »¹⁶⁶ traduit l'épuisement cognitif devant l'inacceptable, tandis que la formule « *fermer les yeux et se taire* »¹⁶⁷ résonne, chapitre après chapitre, comme un commandement paradoxal : se retirer du tumulte du monde tout en tentant de

¹⁶³ Sadek Aissat, p.29.

¹⁶⁴ Ibid, p. 55.

¹⁶⁵ Ibid, p.150.

¹⁶⁶ Ibid, p.267.

¹⁶⁷ Ibid. p.331.

sauvegarder l'intégrité vacillante du moi. À mesure que le récit progresse, D.Z. s'enfonce dans une clôture croissante, le monologue innerve un silence pesant, dissout l'élan vital ; loin de servir l'action, il fige le personnage dans une mélancolie sans issue. Son identité se diffracte dans la nuit du monde, entre la tentation de l'oubli et le vertige de la pensée sans fin, Bakhtine dévoile que « *le monologue intérieur est un dialogue avec soi-même, où le personnage interroge ses propres certitudes et explore les limites de son identité* »¹⁶⁸. Ainsi, le monologue se transforme en labyrinthe intérieur : il ne délivre plus, il enserre, il nourrit l'aliénation.

C'est sans doute dans la forme même du monologue que s'esquisse la véritable singularité de chacun des textes de Aissat. Dans *L'Année des chiens*, le protagoniste, quoique hanté par la douleur et la spirale culpabilisante, demeure tendu vers une extériorité possible. Le narrateur, tout en s'éprouvant lui-même dans le ressassement du remords, finit par se hisser hors de l'abîme en interrogeant l'ailleurs, dans un exil auto-imposé qui, paradoxalement, suscite la quête de soi. Le monologue instaure une valeur d'épreuve initiatique : il forge une subjectivité blessée mais agissante, capable de réfléchir, d'espérer, de tendre vers un sens, même obscurci.

À l'opposé, *Le Nageur* malmène l'idée d'ascension ou de rachat. Le monologue de D.Z. épouse la pente descendante du renoncement. Ici, fermer les yeux n'est pas se recueillir pour mieux renaître : c'est consentir à l'érosion de l'être, installer durablement la distance entre soi et le monde. Ce refrain lancinant devient à la fois un rempart contre la folie et un cercueil de la pensée. Le monologue de D.Z. refuse l'exutoire, il érige le silence comme ultime point de fuite, figé dans son statut d'exilé perpétuel, étranger à tout, y compris à lui-même. À travers cette oscillation entre silence et pensée, D.Z. multiplie son exil, passant du concret à l'abstrait, de la douleur tangible à la rumination mentale sans fin.

Ces parcours intérieurs témoignent de la plasticité du monologue comme modalité d'expression de la crise existentielle. Chez le narrateur de *L'Année des chiens*, le monologue trace laborieusement la dynamique du deuil, mais ne s'y enferme pas : il amorce, par soubresauts, une reconquête de soi, fût-elle douloureuse. À l'inverse, chez D.Z., le monologue ne fait qu'approfondir la dérégulation, se superposant à une dynamique d'effacement volontaire, de retrait progressif du monde vécu.

¹⁶⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit, p. 147.

Ce qui se joue ici, au-delà de la simple différence de destin et de réaction, c'est l'essence même de la parole intérieure : pouvoir de création ou de destruction, moteur de résilience ou poison lent ? Le monologue devient ainsi un véritable révélateur de la capacité du sujet à se recomposer ou à se dissoudre face à l'irruption du tragique. Si *L'Année des chiens* esquisse la figure d'un sujet en lutte, tentant à travers le flux du discours de restaurer une cohérence vitale, *Le Nageur* dresse le portrait d'une conscience cernée, pour laquelle tout monologue est désormais privé de transitivité, replié sur sa propre extinction, Ricœur développe : « *La conscience de soi n'est jamais donnée ; elle se construit dans un dialogue intérieur où l'individu se questionne et se redéfinit sans cesse* »¹⁶⁹.

Cette tension fondamentale entre l'expression et l'enfouissement, entre la traversée active du malheur et l'abandon résigné, constitue le foyer dramatique de chacun des textes de Aïssat. Il s'agit moins, pour chaque personnage, de trouver la paix que de composer avec les éclats persistants du traumatisme, d'aménager une langue pour le silence, de forger, dans l'obscurité de l'exil intérieur, quelque esquisse d'une présence survivante.

Ainsi, le monologue, tel qu'il se déploie dans *L'Année des chiens* et *Le Nageur*, ne se réduit pas à une simple mécanique narrative : il s'offre comme espace de lutte ou d'abandon, d'agitation ou de sidération. Il engage la langue, le temps, la mémoire et le corps dans une épreuve de vérité, modulant autour du silence ou du cri la survie – parfois éreintante – du sujet post-traumatique.

2.2. Le monologue chuchoté dans *La Cité du précipice* :

Le cas de *La Cité du précipice* est différent. Ce roman, complexe et stratifié, met en scène Boualem dont la voix semble condamnée au silence, invitant ainsi le lecteur à observer la dynamique singulière d'une intériorité habitée d'échos, de replis, de réfractions et de silences plus expressifs que bien des discours. Approfondir la nature de ce monologue, qui n'est pas tout à fait un soliloque, ni vraiment un dialogue intérieur ordinaire, ouvre un accès inédit vers les arcanes de l'âme humaine telle que la projette la plume de Aïssat.

L'une des spécificités majeures du roman réside dans la construction d'un « jeu à double rôle » : Boualem ne s'exprime pas directement, il semble comme frappé d'une aphasie. Sa parole, quasiment absente, est relayée et reconfigurée par un narrateur supérieur

¹⁶⁹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op.cit, p. 56.

qui, tour à tour, s'efface et s'impose, double la pensée véritable du personnage, en amplifie les tourments, en détaille les fêlures. Le monologue, vidé de son expression directe par le mutisme consubstantiel de Boualem, se voit ainsi livré au lecteur non pas comme un flot spontané de conscience, mais comme un itinéraire mental médiatisé, brisé, recomposé. Boualem, réduit à la condition de témoin de ses propres affects, abandonne à une instance narrative supérieure le soin d'exprimer ses ressentis. Cela rappelle le mouvement proustien¹⁷⁰, mais s'en distingue par la posture de retrait, presque de disparition, qui est faite au personnage. Dès lors, le roman joue constamment sur l'ambiguïté entre pensée propre et discours rapporté, entre monologue essentiel et soliloque accidentel, entre expression extériorisée et mutisme abyssal.

Contrairement aux personnages principaux des deux autres œuvres de Aïssat, dont le monologue s'inscrit dans une dynamique dialogique, Boualem semble condamné au silence depuis son avènement romanesque. Nous ne connaissons jamais un Boualem parlant ; sa parole, quand elle s'extériorise, obéit à un automatisme, à un réflexe de repli plus qu'à un élan de communication. L'unique brèche par laquelle Boualem accède à l'expression verbale tient dans la répétition lancinante du refrain « *Je suis un fétu, je suis une poussière... Je suis un fétu, je suis une poussière...* ». ¹⁷¹ Expression à la fois confessionnelle, réductrice et testamentaire, elle revêt dans la typographie même du texte une minoration : la police plus petite qui la signale au lecteur mime la petite voix du personnage, plus encore, elle matérialise littéralement la tentation d'annulation de soi, d'effacement dans et par le langage. Ainsi, la parole de Boualem participe d'une volonté de disparition, et le texte lui-même se fait complice d'un interdit, d'une impossibilité à dire, à s'affirmer dans le monde.

Cette économie de la parole contraste puissamment avec la tradition du monologue telle qu'instaurée par l'auteur dans ses œuvres précédentes. Dans *La cité du précipice*, le monologue n'est pas l'espace d'une revendication subjective ou d'un déploiement narcissique – il est la scène d'une disparition, d'un dérobement consenti à la présence, au logos et à la reconnaissance par l'autre. Boualem incarne alors le paradigme du sujet qui est « parlé » bien

¹⁷⁰ Proust, à travers sa narration, confie l'expression des sentiments à une instance narrative. Cette instance, le narrateur, est intimement liée à l'histoire, mais aussi à la responsabilité du texte. Il n'y a pas de rupture complète de son discours descriptif, ce qui implique une continuité dans l'expression des ressentis. L'auteur semble assumer pleinement cette responsabilité, consolidant ainsi le lien entre le narrateur et l'histoire.

¹⁷¹ Sadek Aïssat, p. 169.

plus qu'il ne parle, – figure du silence, du trop-plein de l'intériorité qui ne débouche sur aucun échange effectif.

Il convient d'insister sur une donnée essentielle : ce qui se donne comme monologue, chez Boualem, touche parfois avec la forme du soliloque, pour s'en éloigner aussitôt. Le soliloque, traditionnellement, suppose une forme d'extériorité, une dramatisation du discours intérieur qui s'adresse, fût-ce fictivement, au monde, à un autre absent, à dieu ou au vide. Chez Boualem, le monologue s'origine dans un chaos qui tient du désordre, du babil mental, du ressassement improductif. Le fil de la pensée ne connaît pas la linéarité, il s'enroule, se défait, s'entremêle : « *le monologue intérieur se distingue par sa capacité à reproduire le flux de la pensée, avec ses hésitations, ses répétitions et ses sauts logiques, créant ainsi une impression de réalisme psychologique* »¹⁷².

La structure de ce monologue, tout en digression, intense mais éparse, donne à sentir l'épreuve d'une conscience qui n'a pas la force ou le désir de s'objectiver. Le narrateur, dans son rôle d'instance supérieure, tente parfois de remettre de l'ordre dans ce flux, mais s'expose lui-même à la tentation d'un délitement de la raison : le récit s'interrompt, repart, suggère plus qu'il ne dit, comme si l'objet même du roman était l'impossibilité de la communication, l'irréductible solitude du sujet-mutique. Le monologue de Boualem n'est pas un déploiement éloquent de réflexions ou de maximes, mais un espace fragmenté où jaillissent aspirations refoulées, souvenirs confus, désirs non formulés, et surtout le besoin constant de s'effacer dans une poussière. Loin de répondre au critère classique du monologue introspectif, il se rapproche de l'état de murmure, de rumeur interne, d'une parole avortée avant d'avoir pu être prononcée tout haut.

On doit signaler l'importance qui réside dans l'usage de la typographie pour suggérer, voire simulé, le processus d'effacement. En réduisant la taille des polices pour les rares paroles de Boualem, l'auteur ne se contente pas de souligner la faiblesse vocale du personnage. Il institue une véritable esthétique de l'effacement, conférant au silence une dimension graphique, presque plastique. Cette réduction visuelle de la parole fonctionne comme un symptôme visible de l'aplasie linguistique de Boualem. Le lecteur est donc placé devant le spectacle d'un texte qui se refuse à la parole pleine. Cette matérialité du silence

¹⁷² Dorrit Cohn, *Esprits transparents : Les modes narratifs pour représenter la conscience dans la fiction*, Princeton University Press, 1978, p. 14.

modifie en profondeur l'expérience de lecture. On se surprend à tendre l'oreille, à lire « avec les yeux » des mots murmurés, à accepter que l'événement du monologue ne soit pas tant ce qui est dit que ce qui demeure impossible à dire. Cette mécanique narrative produit une tension, un effet d'attente, une trouble fascination pour ce personnage qui, à force de ne rien dire, en dit tant sur son impossibilité d'être.

La structure intérieure du personnage de Boualem ne laisse rien paraître d'explicite. Tout est repli, crypté, refoulé. Le monologue a valeur d'exutoire sans témoin : il énonce ce qui ne saurait jamais franchir le seuil du social, de l'altérité : Bourdieu déclare que « *la parole, même solitaire, est toujours un acte social, car elle porte en elle les traces des structures et des rapports de pouvoir qui traversent la société* »¹⁷³. On pourrait dire qu'il s'agit moins d'un monologue que d'un « mute-logue », d'une parole suspendue entre l'envie d'exister et le vœu d'effacement radical.

Ce confinement de l'intériorité n'est pas sans rappeler certaines figures emblématiques de la littérature existentielle. Mais la différence est de taille : Boualem, contrairement à un Meursault camusien qui assume et revendique sa pénombre, subit, souffre, devient le lieu même où le silence se fait chair, épaisseur obscure, fumée de cendre sur l'âme. Les idées, les aspirations, les regrets qu'il s'en remet au narrateur de transmettre sont toujours marqués de l'empreinte de l'impossible. La tradition aissatienne veut que seul un refrain, pauvre mantra d'abdication, sorte des limbes de la pensée pour patauger dans la boue du langage : « *je suis poussière...* ».

3- La chanson :

La chanson, cette forme d'art à la fois universelle et profondément personnelle, joue un rôle essentiel dans la manière dont les personnages et les sociétés qu'ils représentent expriment ce qui ne peut être dit autrement. Elle devient une sorte de miroir, reflétant les silences qui pèsent sur les individus et les communautés, ces non-dits qui hantent les esprits et les cœurs. Elle ne se contente pas de remplir l'espace sonore ; elle révèle les tensions subtiles entre ce qui est clairement exprimé et ce qui reste enfoui, entre ce qui est visible et ce qui se cache dans l'ombre. Pour atteindre cette dimension avec la profondeur qu'elle mérite, il est indispensable de croiser les regards : la littérature, bien sûr, mais aussi la sociologie, la psychologie et même la musicologie doivent se rencontrer. Cette approche interdisciplinaire

¹⁷³ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Fayard, 1982, p. 67.

permet de saisir toute la richesse de la chanson, tout en gardant une écriture qui reste rigoureuse, mais aussi accessible et empreinte d'humanité.

Les mélodies et les harmonies, dans leur essence même, sont bien plus que des sons agencés avec art : elles sont des portes ouvertes sur l'intime, des chemins qui mènent droit au cœur des écrivains. Pour ces artisans des mots, la musique n'est pas un simple décor sonore, mais une présence vivante, une muse qui murmure à leur oreille des idées neuves et des émotions enfouies. Combien d'entre eux, en écoutant un refrain populaire ou une symphonie envoûtante, ont senti naître en eux une étincelle, une envie soudaine de créer, de donner forme à ce que les notes et les paroles leur inspiraient ? Ces mélodies, chargées de nostalgie ou de joie, ces accords qui résonnent avec une profondeur insoupçonnée, deviennent souvent le point de départ d'une œuvre, le souffle qui anime les premières lignes.

Il est fascinant de voir comment les écrivains, tels des alchimistes, transforment ces influences musicales en récits puissants ou en poèmes délicats. Ils tissent des histoires où la musique n'est plus seulement un élément extérieur, mais la trame même de leur récit, une réalité réinventée où chaque note a sa place. Qu'il s'agisse du rythme énergique du rock, de la mélancolie envoûtante du jazz ou de la grandeur solennelle de la musique classique, chaque genre musical ouvre des portes vers des univers différents. Une seule note peut évoquer une image, réveiller une émotion oubliée, ou faire ressurgir un souvenir enfoui. La musique, par sa richesse et sa capacité à toucher l'âme, devient alors un pilier de la création littéraire. Elle offre aux écrivains une palette sonore infinie, avec laquelle ils peignent les nuances complexes de l'expérience humaine.

Ces échos musicaux, qui flottent dans l'air et résonnent bien au-delà de simples vibrations, s'insinuent dans les récits, dans le cœur des personnages, dans le déroulement des intrigues. Ils laissent une empreinte durable, comme une mélodie qui continue de hanter l'esprit bien après que les dernières notes se sont éteintes. La musique, dans sa diversité et sa puissance, n'est donc pas seulement un accompagnement : elle est une force créatrice, une compagne silencieuse mais essentielle dans le processus d'écriture. Elle donne aux mots une profondeur nouvelle, une résonance qui touche le lecteur et transforme une simple histoire en une expérience inoubliable.

Dans les textes de Aissat, la chanson a joué plusieurs rôles et fonctions que nous allons résumer comme suit :

3.1. La chanson Vs le silence : Le duel des émotions :

La chanson apparaît comme un moyen de contourner les silences imposés par l'histoire, la société ou les traumatismes personnels. « *Ce qui est tu est souvent plus significatif que ce qui est dit* »¹⁷⁴. La chanson, par sa nature polysémique, permet d'exprimer des vérités que les mots ordinaires ne peuvent formuler. Elle devient un outil de résistance, résistance politique, sociale voire résistance contre soi-même. Associée à la résistance contre les régimes autoritaires et les systèmes oppressifs, la chanson devient un acte de rébellion, une manière de dire ce qui ne peut être dit ouvertement. Dans *L'Année des chiens*, les enfants du quartier ont inventé une chanson pour hypnotiser les chiens dressés par les forces armées, en écoutant le chant, les quadrupèdes perdent la tête et au lieu d'attaquer, se mettent à danser pour le grand plaisir des voix angéliques :

*Ya Loulou, Ya Loulou !
Danse, danse, Ya Loulou !
Quand ton père sera rentré,
On lui racontera tout !*¹⁷⁵

Dans un autre passage de l'œuvre, le personnage Djafar Essadeq entonne une chanson du patrimoine algérien pour évoquer la douleur de l'exil. Les paroles, apparemment simples, cachent une profondeur émotionnelle qui révèle les non-dits de son expérience. Cette chanson représente une arme tranchante, une réponse au silence qui trônait au quartier: « *Toi qui pars, vers où voyages-tu ? Tu partiras mais finiras par revenir.* »¹⁷⁶

À noter que la chanson dans l'œuvre aissatienne est à maintes reprises collectives, ce qui lui donne encore une fois un timbre résistant. L'écrivain décrit des scènes où des foules entières reprennent en chœur des refrains contestataires, transformant la chanson en un outil de mobilisation populaire. Il écrit :

Sur les gradins des stades, les gamins avaient fêté l'évènement
en chantant :

Voilà le Hassan

¹⁷⁴ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, 1969, p.27.

¹⁷⁵ Sadek Aissat, p.69.

¹⁷⁶ Ibid, p. 38.

*Saluez-le avec du papier à rouler.*¹⁷⁷

Cette image de la chanson comme expression collective de la résistance souligne son pouvoir de rassembler et de galvaniser les esprits.

3.2. La chanson-Thérapie :

La chanson, dans l'œuvre de Aissat, semble jouer un rôle thérapeutique en brisant ses silences. Elle permet aux personnages de se reconnecter à leur histoire personnelle et collective, tout en offrant au lecteur une clé pour décoder les non-dits qui structurent le récit. Les personnages, souvent marqués par des expériences douloureuses, trouvent dans la chanson un moyen de surmonter leurs souffrances et de retrouver un sens à leur existence. Dans *La Cité du précipice*, Zohra la mère de Boualem, trouve refuge et apaisement dans la chanson, en pleurant silencieusement sa fillette et ne voulant pas manifester ses douleurs devant ses enfants :

Elle se consolait en ravivant une nostalgie amère quand elle fredonnait un *mezmoum*, celui qui, chanté par Fadila d'Ziria, lui mettait de l'eau dans les yeux.

Fraq el hyat morr oues'aib

*La séparation est amère et dure.*¹⁷⁸

La chanson agit souvent comme un exutoire, permettant aux personnages de libérer des émotions refoulées, la chanson devient un moyen de transformer la souffrance en quelque chose de tangible, de la mettre à distance pour mieux la comprendre. Dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, D.Z., le héros de l'histoire, reste fidèle à sa chanson fétiche, celle qui incarne sa souffrance et l'accompagne même dans ses derniers instants, à la frontière entre le monde tangible et l'inconnu, entre la réalité et le rêve. Alors qu'il se prépare à quitter ce monde, D.Z. éprouve un besoin profond de se sentir entouré par ce qui lui est familier, par les repères de son « *bled* », de sa terre natale. La première chose à laquelle il pense est d'allumer son radiocassette pour écouter la voix d'El-Anka, ce maître de la chanson algérienne qui semble porter en lui les échos de son âme. Il décrit cet instant avec une simplicité poignante : « *J'arrive à appuyer sur le bouton play de mon radiocassette... El-Anka chante Je fais comme*

¹⁷⁷ Ibid, p.193.

¹⁷⁸ Ibid, p.229.

fait dans la mer le nageur»¹⁷⁹. Cette scène, à la fois intime et universelle, révèle l'importance de la musique comme refuge, comme dernier lien avec un monde qui s'efface. La chanson d'El-Anka, loin d'être un simple fond sonore, devient une présence réconfortante, un pont entre la vie et la mort, entre le passé et l'éternité.

Cette chanson éveille en lui une multitude de sensations liées à son pays natal, l'Algérie. Le couplet « *Je fais comme fait dans la mer le nageur* » ne symbolise pas seulement l'éloignement, la fatigue et l'exil, mais il incarne également un souvenir sensoriel auditif qui déclenche en lui une mémoire plus profonde, celle du corps. Comme il l'exprime lui-même : « *Les souvenirs auxquels mon corps m'oblige éveillent la mémoire secrète de ses sensations, la mémoire du corps est le dernier lien qui me reste avec la vie.* »¹⁸⁰ Cette phrase révèle à quel point le corps, à travers ses sensations, devient un ancrage vital, un dernier refuge où se niche l'essence même de son identité et de son attachement à sa terre d'origine. La chanson, avec ses mélodies envoûtantes et ses paroles évocatrices, se dresse comme un pont entre le présent et le passé, entre ce que l'on vit aujourd'hui et ce que l'on a vécu hier. Elle réveille en nous des émotions que l'on croyait oubliées, des sensations enfouies dans les replis de la mémoire, et fait resurgir des souvenirs qui semblent presque palpables, comme si le corps lui-même se souvenait. Ces souvenirs, ancrés dans la chair et l'esprit, résistent à l'oubli, refusant de se laisser effacer par le temps.

Ce phénomène illustre un processus profondément cathartique : la chanson agit comme une purge, permettant à celui qui l'écoute ou la chante de se débarrasser de ce qui l'étouffe, de ce qui le retient prisonnier. Et dans ce mouvement de libération, elle ouvre la voie à une paix intérieure, aussi ténue soit-elle. La chanson, en somme, n'est pas seulement une mélodie ; elle est une thérapie, une main tendue vers celui qui cherche à se réconcilier avec lui-même et avec son histoire.

3.3. La chanson la fragmentation : une technique narrative et stylistique :

La fragmentation, en littérature, désigne une technique narrative et structurelle qui consiste à morceler le texte en éléments disjoints, créant ainsi une dislocation de la forme traditionnelle du récit. Cette approche, souvent associée aux mouvements modernistes et postmodernistes, reflète une vision du monde où l'unité et la cohérence sont remises en

¹⁷⁹ Ibid, p. 379.

¹⁸⁰ Idem.

question. Elle s'inscrit dans une esthétique de la rupture, où le lecteur est confronté à une multiplicité de perspectives, de temporalités et de voix narratives, souvent sans lien apparent.

La fragmentation littéraire trouve ses racines dans les bouleversements culturels et historiques du XXe siècle, notamment les guerres mondiales, qui ont profondément ébranlé les certitudes et les structures sociales. Des auteurs comme T.S. Eliot¹⁸¹, ont exploité cette technique pour exprimer le désarroi et la dislocation de l'époque moderne. Le poème, composé de fragments narratifs et de références intertextuelles, illustre une réalité éclatée, où le sens émerge de la juxtaposition d'éléments hétérogènes.

3.3.1. La fragmentation narrative et stylistique :

Dans l'œuvre de Sadek Aïssat, l'utilisation de la chanson résonne avec une profondeur particulière, offrant une structure narrative qui transcende la linéarité traditionnelle pour embrasser une forme de fragmentation riche en significations. Cette approche trouve un écho théorique dans les réflexions de Gilles Deleuze, qui affirme que « *la fragmentation n'est pas une absence de sens, mais une multiplication des perspectives* »¹⁸². Cette idée, centrale dans la pensée deleuzienne, s'applique de manière éloquente à la manière dont Aïssat intègre la chanson dans ses récits. Loin d'être un simple ornement ou une digression, la chanson devient un dispositif narratif qui ouvre le texte à une pluralité de voix, de temporalités et de significations, tout en reflétant les tensions et les contradictions qui traversent l'expérience de ses personnages. On peut lire dans les trois textes : « *El Anka chante !* »¹⁸³. Une voix qui s'impose dans les récits de Aïssat pour donner une autre dimension narrative, autre que celle du narrateur ou des personnages.

La chanson, par sa nature même, se prête admirablement à cette fragmentation narrative. Sa structure, souvent répétitive mais ponctuée de variations mélodiques et rythmiques, incarne l'idée d'une multiplicité de perspectives. Chaque répétition d'un refrain ou d'un couplet n'est jamais tout à fait identique à la précédente ; elle est teintée de nuances émotionnelles ou contextuelles qui en modifient la portée. Cette dynamique, Aïssat la transpose dans son écriture, où la chanson introduit des ruptures dans le flux narratif, créant

¹⁸¹ Thomas Stearns Eliot, est né le 26 septembre 1888 à Saint-Louis, Missouri, et est mort le 4 janvier 1965 à Londres. Il était un poète, essayiste et dramaturge, reconnu comme une figure emblématique du modernisme dans la littérature anglophone. Il a reçu le Prix Nobel de littérature en 1948 et est célèbre pour ses contributions à la poésie et à la critique littéraire.

¹⁸² Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, 1968, p. 112.

¹⁸³ Sadek Aïssat, pp. 104-199- 379.

des pauses qui permettent à l'émotion de prendre le dessus sur la logique linéaire du récit. Ces moments de suspension, où la musique semble interrompre le cours de l'histoire, ne sont pas des faiblesses structurelles, mais des espaces de respiration où le lecteur est invité à ressentir plutôt qu'à simplement comprendre. Comme le souligne le critique littéraire Jean-Pierre Richard : « *la chanson, dans son essence même, est une invitation à l'écoute intérieure, à la contemplation des émotions qui dépassent les mots* »¹⁸⁴.

Ces fragments musicaux, dispersés à travers le texte, ne sont pas seulement des éléments esthétiques ; ils jouent un rôle primordial dans la représentation de la dislocation identitaire des personnages. Dans un contexte algérien marqué par les héritages coloniaux, les luttes pour l'indépendance et les tensions entre tradition et modernité, les personnages de Aïssat sont souvent déchirés entre plusieurs cultures, langues et mémoires. La chanson, en tant que fragment narratif, devient alors un miroir de cette fragmentation identitaire. Par exemple, dans *L'Année des chiens*, le personnage Hérodote passionné des chansons d'Oum Kalthoum, préfère un autre registre musical quand il n'est pas bien :

Quand il va mal, Hérodote ne chantonne pas un air d'Oum Kalthoum, mais une chanson sur ces vers d'Aragon :

*Le malheur au malheur ressemble
Il est profond profond profond.*¹⁸⁵

Ces mélodies entremêlées avec des influences arabes et françaises, reflètent la complexité de l'identité algérienne, tiraillée entre ses racines ancestrales et les influences extérieures. Chaque chanson, chaque fragment musical, devient une pièce d'un puzzle identitaire que les personnages tentent de reconstruire, souvent en vain. Cette dislocation identitaire est particulièrement palpable dans les moments où la chanson intervient comme un rappel douloureux du passé. Dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, Sien qui représente la femme dans l'œuvre, s'est rappelée soudainement d'une chanson qui a été enfouie quelque part dans sa mémoire :

La chanson m'est revenue. De loin dans le noir. Celle que mon père me chantait parfois quand j'étais gamin et que j'avais tout oubliée...

¹⁸⁴ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, 1954, p. 112.

¹⁸⁵ Sadek Aïssat, p. 109.

Lalla lalla bent s'aid riah
Lalla lalla khdidat ettefah
Lalla lalla tabou ouehmarou
Lalla lalla saifi fi nharou

Lalla lalla fille des vents heureux
Lalla lalla ses joues sont des pommes
Lalla lalla muries et rougies
*Lalla lalla l'été est à jour.*¹⁸⁶

Cette mélodie, bien que familière, semble étrangère, comme si elle appartenait à un monde révolu. Ce décalage entre la mémoire et le présent, entre l'appartenance et l'exil, est au cœur de l'œuvre de Aïssat. Cette image de la cicatrice sonore illustre parfaitement la manière dont la chanson, en tant que fragment narratif, porte en elle les blessures de l'histoire et les conflits identitaires.

En outre, la fragmentation induite par la chanson permet à Aïssat d'explorer des thèmes universels tels que l'exil, la perte, la quête de soi et l'amour. Ce dernier, se manifeste dans ses textes de manières différentes dont on peut citer la chanson. Dans *La Cité du précipice*, quand Boualem mémorise sa rencontre avec Nina, l'écrivain a inséré une chanson parlant de l'amour discret de Boualem, et liant ce souvenir avec le temps présent :

Si elle pleure
Baignez mon cadavre dans ses larmes
Si elle dénoue ses cheveux
Faites-m'en un linceul
Si elle se détourne
Prenez du bois et brûlez-moi
*Babor ya babor*¹⁸⁷

Les personnages, souvent en mouvement, en quête d'un lieu ou d'une identité qui leur échappe, trouvent dans la chanson un ancrage temporaire, un point de repère dans un monde en perpétuel changement. Ces fragments musicaux, bien qu'éphémères, offrent une forme de continuité, une manière de relier les différentes facettes de leur existence, car la chanson est

¹⁸⁶ Ibid, p. 313.

¹⁸⁷ Ibid, p. 199.

une mémoire qui voyage, un fil invisible qui relie les époques et les lieux. Cette idée de la chanson comme fil conducteur, bien que ténu, est essentielle pour comprendre comment Aïssat utilise la fragmentation narrative pour étudier la complexité de l'expérience humaine. Contrairement aux deux œuvres premières, l'histoire racontée dans *Je fais comme fais dans la mer le nageur* se déroule entièrement dans l'exil. De ce fait, D.Z. le personnage principal à la recherche d'un repère, se réfugie dans la chanson chaâbi, qui comme lui, est algérienne et exilée : « J'écoutais d'ailleurs rarement la radio, je préférais El-Anka. »¹⁸⁸

Il convient de souligner que cette fragmentation narrative, loin d'être un obstacle à la compréhension, enrichit le texte en ouvrant des espaces d'interprétation multiples. Chaque fragment musical, chaque chanson, devient un point de départ pour une réflexion sur l'identité, la mémoire et l'histoire. Le lecteur est ainsi invité à participer activement à la construction du sens, en tissant des liens entre les différents éléments du récit. Cette approche, qui fait écho à la pensée de Deleuze, montre comment la fragmentation peut être une source de richesse et de profondeur, plutôt qu'une limitation.

3.3.2. la chanson entre l'oralité et l'écriture :

La chanson occupe une fonction médiatrice entre l'oralité et l'écriture, deux dimensions expressives qui se côtoient et s'entrelacent au sein de la culture algérienne. « *L'oralité est une forme de résistance à l'uniformisation culturelle, un moyen de préserver une identité menacée* »¹⁸⁹ dit Zumthor. En inscrivant des chants traditionnels au cœur de son œuvre, Aïssat confère à l'oralité une légitimité culturelle renouvelée, la réhabilitant en tant que source authentique de savoir et de mémoire. Ces chansons, transmises oralement de génération en génération, témoignent de la complexité et de la profondeur de l'expérience humaine, rappelant avec force que l'écrit, aussi riche soit-il, ne saurait épuiser la totalité de cette richesse. Le cas de la comptine que chantait le grand-père de Zohra dans *La Cité du précipice* :

He-ssou he-ssou
Edhib sma'na hassou
Edda djadja waklaha
Fi dhik el ghaba raha
Taisez-vous taisez-vous

¹⁸⁸ Ibid, p. 295.

¹⁸⁹ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, 1983, p. 45.

*Entendez les pas du loup
Une poule volée il a
Emportée dans la forêt là-bas¹⁹⁰*

Chez Aissat, la chanson fait l'objet d'une réécriture et d'une réinterprétation, ce qui instaure un dialogue complexe et dynamique entre deux modes d'expression fondamentaux : l'oralité et l'écriture. Ce processus de transformation, loin de se limiter à une simple reproduction, s'inscrit dans une logique de réinvention, comme le souligne Jacques Derrida lorsqu'il affirme que « *l'écriture n'est pas une simple transcription de la parole, mais une transformation* »¹⁹¹. En effet, l'écriture ne se contente pas de fixer la parole ; elle la réélabore, lui conférant une nouvelle dimension tout en préservant ses racines. Aissat, en intégrant des chansons traditionnelles orales dans son texte littéraire, opère une transposition qui redonne vie à ces œuvres, tout en respectant leur essence et leur portée symbolique. Cette réactualisation permet de maintenir un lien vivant avec le passé, tout en l'adaptant aux réalités contemporaines. Notre corpus d'étude est riche en fragments de chansons qui lient le passé et le présent, la terre natale et l'exil, le traditionnel et la modernité :

*Je l'ai vue
La voûte de l'univers courbée comme un rabab
D'où as-tu acheté l'arc ?
Ai-je alors dit au vieillard¹⁹².*

Les vers précédents¹⁹³, dans leur version originale, sont rédigés en arabe. Contrairement aux autres passages mélodiques où Aissat a accompagné le texte original d'une traduction, il a choisi, dans cette section, de ne pas transcrire l'arabe, optant plutôt pour une traduction exclusive. Ce choix confère au poème une dimension nouvelle, radicalement distincte, dans la mesure où l'auteur opère une rupture nette avec le passé. Cette démarche, en effet, insuffle au texte une vitalité inédite, marquant une évolution significative dans l'interprétation et la transmission de l'œuvre.

*El hekma f'chib baan
W n'dmar chbabi
Bih chrit l'qaws qolt l'chikh hayina*

¹⁹⁰ Sadek Aissat, p. 232.

¹⁹¹ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, 1967, p. 89.

¹⁹² Sadek Aissat, *L'Année des chiens*, p.89.

¹⁹³ D'une q'sida intitulée : El khazna Lekbira, pour son écrivain Sidi Lakhdar Ben Khlouf.

Cette tension entre oralité et écriture, loin d'être un simple procédé stylistique, reflète une problématique plus profonde : celle de la quête identitaire des personnages. Ces derniers, tiraillés entre la préservation de leur héritage culturel et les exigences de la modernité, cherchent à trouver un équilibre entre ces deux pôles. L'oralité, en tant que vecteur de mémoire collective et de résistance culturelle, s'oppose à l'écriture, qui incarne souvent la rationalisation et l'uniformisation propres à la modernité. Cependant, à travers la réinterprétation des chansons traditionnelles, Aissat montre que cette opposition n'est pas insurmontable. Au contraire, elle ouvre la voie à une synthèse créative, où le passé et le présent coexistent et s'enrichissent mutuellement. Ainsi, le roman devient un espace de négociation identitaire, où les personnages, tout comme la culture qu'ils incarnent, parviennent à se réinventer sans renier leurs origines.

La chanson chez Aissat est un moyen de renouveler le langage romanesque. En intégrant des éléments musicaux et poétiques, il enrichit son écriture d'une dimension sensorielle qui touche le lecteur à un niveau profond. Cette approche rejoint les idées de Roland Barthes, qui évoque la notion de « *jouissance textuelle* »¹⁹⁵, c'est-à-dire le plaisir que procure un texte lorsqu'il dépasse les limites du langage conventionnel pour toucher à l'indicible. Aissat, en mêlant chanson et roman, crée une expérience de lecture qui sollicite à la fois l'intellect et les émotions, offrant ainsi une vision plus holistique de la réalité qu'il décrit : « *J'ai joué un sahli¹⁹⁶ à Sien et dit ça c'est la mer...* »¹⁹⁷. D.Z. dans *Le Nageur* s'adresse à Sien, sa bien-aimée pour lui expliquer et évoquer une expérience à la fois intime et symbolique. Comparer une musique *Sahli* à la mer, reste pour son interlocuteur un élément énigmatique, Sien a écouté ce *Sahli* contrairement au lecteur qui est invité à projeter ses propres interprétations, renforçant ainsi la dimension universelle de l'expérience décrite. La mer, dans la littérature, est souvent un symbole de l'infini, de l'inconnu, de la vie et de la mort, ou encore de l'âme humaine. En désignant quelque chose comme « la mer », D.Z. semble capturer l'essence d'une réalité vaste, insaisissable et profondément émouvante. Cette

¹⁹⁴ L'extrait original de la q'sida, chantée par Hadj M'hamed El Anka.

¹⁹⁵ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, 1973.

¹⁹⁶ Dans le contexte musical, le "Sahli" est un type de rythme traditionnel un mode musical algérois, a pour équivalent le "R'haoui" Constantinois, le "mhayar Sika" Tunisien et le "Nahawand" oriental, et d'autres formes de musique du Maghreb.

¹⁹⁷ Sadek Aissat, p.296.

métaphore suggère une transcendance, une connexion avec quelque chose de plus grand que soi, qui dépasse les limites du langage et de la compréhension immédiate.

Partie II :

L'Écriture en Mouvement : Genres et Innovation chez

Sadek Aissat

Les textes de Sadk Aïssat nous invitent à se poser la question sur le genre et la catégorie littéraire, cette notion fluctuante qui berne les frontières et nous montre qu'elles ne sont pas figées. À travers ses textes, on s'aperçoit que l'innovation générique est un vecteur d'une expression littéraire renouvelée, un espace de création où tout écrivain transcende les normes établies pour se créer un texte en perpétuelle évolution.

Loin de s'en tenir à une vision académique et sclérosée, la réflexion sur le genre explore des voies inédites, révélant ainsi la plasticité des formes et la porosité des frontières. Gérard Genette précise qu'« *il n'existe pas de textes, aussi brefs soient-ils, qui ne relèvent pas d'un genre ou qui n'en évoquent pas plusieurs* »¹⁹⁸. Néanmoins, cette appartenance générique ne saurait être définitive ni immuable, car l'évolution de la sensibilité, des pratiques sociales et des langages pousse les écrivains à transgresser, subvertir ou reconfigurer les cadres reçus.

Sadek Aïssat, par une recherche stylistique constante et une lucidité critique aiguë, s'impose dans le champ littéraire comme une figure qui refuse le cloisonnement. Son écriture — entre mosaïque et fresque, récit fragmenté ou narration polyphonique — est symptomatique d'une volonté de remettre en jeu l'ensemble du code générique. Écrire, chez lui, devient un acte de résistance contre l'étroitesse classificatoire, une manière d'interroger le système littéraire dans sa totalité tout en ouvrant la voie à des formes nouvelles. Cette posture implique que la forme n'est jamais dissociée du fond : l'innovation générique épouse ici la nécessité de donner voix à une expérience singulière, parfois située à la marge du canon.

L'expérience aïssatienne se distingue par une hybridité féconde. On y discerne des réminiscences du roman, des relents de poésie, des éclats dramatiques, parfois même une infiltration d'oralité qui bouleverse l'ordre écrit. Cette dynamique de contamination des formes témoigne du caractère fragile de la notion de genre, tel que le définit Tzvetan Todorov : « *Le genre est aujourd'hui considéré, non plus comme une catégorie éternelle, mais comme le résultat d'un pacte historique, susceptible d'être défait ou refait.* »¹⁹⁹. La posture de Aïssat s'inscrit donc dans ce mouvement dialectique du texte, balancé entre héritage et invention, entre ancrage et élan vers l'altérité.

À cela s'ajoute la dimension interculturelle du corpus de Sadek Aïssat. En opérant le tissage de traditions populaires et de pratiques lettrées, l'auteur brouille sciemment les codes.

¹⁹⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982, p. 8.

¹⁹⁹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, 1970, p. 21

Ce brouillage n'est ni gratuit ni ornemental : il traduit une volonté d'ouverture à l'altérité, une fidélité à la complexité du réel dans lequel l'écrivain cherche à installer sa parole. L'œuvre de Aïssat ne s'émancipe pas des genres pour mieux s'isoler, mais pour entraîner le texte dans une dynamique qui engage le lecteur dans une expérience de lecture renouvelée. Les frontières du littéraire, ainsi repoussées, deviennent sensibles à l'expérience vécue, à la langue partagée et à l'imaginaire collectif.

La fluctuation générique apparaît alors comme un principe même d'écriture. Les textes de Aïssat interrogent sans relâche les limites du récit, du poème, du dialogue, tout en mettant en jeu l'autonomie des genres proclamée par la tradition. Selon Jean-Marie Schaeffer : « *le genre n'est jamais que la résultante d'un ensemble de pratiques et de stratégies discursives, constamment réinterprétées par les acteurs culturels.* »²⁰⁰. De ce fait, Aïssat se refuse à toute conformité passive, préférant la réinterprétation active, l'expérimentation, voire la remise en cause du processus même de genre littéraire.

Innovation, donc, mais aussi incertitude constitutive. Le lecteur qui aborde la production de Sadek Aïssat ressent ce flottement, ce vertige de l'indécidable : à quel genre rattacher tel texte, telle voix, telle modulation narrative ? Ce trouble, loin d'être négatif, participe de la force esthétique de l'œuvre. Il invite à revisiter le rapport entre la forme et le fond, à penser la production littéraire comme un acte vivant, évolutif, insoumis aux codifications péremptoires. L'œuvre de Aïssat se présente ainsi comme un laboratoire, une fabrique textuelle où rien n'est jamais donné d'avance.

Ce refus de l'assignation et cette exploration des marges portent en germe la possibilité d'un renouvellement générique plus large. Le projet littéraire de Aïssat témoigne de la vitalité des formes en devenir, de la réappropriation des codes dans une visée non pas de pastiche, mais d'élaboration novatrice. À l'heure de la mondialisation et des mutations accélérées des sociétés humaines, la littérature ne saurait s'enfermer dans les schémas hérités ; elle est appelée à s'inventer de nouveaux ancrages, à investir des territoires inexplorés, à faire surgir des voix inattendues.

L'innovation générique que déploie Sadek Aïssat laisse entrevoir la genèse d'un mode d'expression inédit, d'une forme littéraire jusqu'alors ignorée, pleinement investie par l'urgence de dire le vécu collectif et individuel. Cette éclosion d'un nouveau genre — dont il

²⁰⁰ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Éditions du Seuil, 1989, p. 40.

faudra, d'ailleurs, interroger la particularité et la portée lors de l'analyse à venir — s'inscrit comme l'aboutissement d'un mouvement de remaniement constant, où l'œuvre devient le lieu de la création, de la perméabilité et du débat.

Parce que le genre littéraire ne saurait être envisagé comme une catégorie close, l'expérience aïssatienne incite à repenser sans relâche la nature du texte, ses frontières, ses interstices. Ainsi se dessine une perspective dynamique de la littérature : non plus une somme de genres isolés, mais une série de pratiques mouvantes, ouvertes sur l'infini des possibles. Le parcours de Sadek Aïssat, en ce sens, s'offre comme un exemple éclatant de cette quête d'innovation générique, prélude à l'émergence d'une littérature résolument autre, profondément ancrée dans son temps et pourtant soucieuse d'en transcender les limites.

Chapitre 1 :

La fusion des genres : redéfinir les frontières littéraires.

Le genre littéraire est l'une des clés de voûte dans la construction et l'étude des productions littéraires. Il établit une forme d'organisation qui permet d'appréhender, de classer et de comparer les œuvres selon des typologies établies. Cependant, bien plus qu'un simple cadre classificatoire, le genre est une dynamique vivante, un dialogue entre les textes, leurs créateurs et leurs lecteurs. Selon Tzvetan Todorov, grand théoricien de la littérature, « *le genre est un programme de lecture* »²⁰¹. Dans cette citation réside l'idée qu'il guide non seulement l'écrivain mais aussi le lecteur dans son appréhension de l'œuvre.

Les premières définitions des genres remontent à l'Antiquité. Aristote, dans sa *Poétique*, fut l'un des premiers à tenter une classification systématique des œuvres, en distinguant notamment la tragédie, la comédie et l'épopée. Cet effort de classification s'inscrivait dans le souci philosophique d'étudier les mécanismes du langage et de la représentation. L'impact de cette pensée est tel que, depuis lors, toute réflexion sur le texte littéraire porte en filigrane la question de son genre.

Au fil des siècles, les genres ont évolué, passant d'une vision stricte et normative à une conception plus fluide et ouverte. Comme l'explique Jacques Derrida, « *chaque texte participe d'un ou de plusieurs genres, sans s'y soumettre entièrement* »²⁰² Derrida met en lumière la capacité des genres à évoluer, à se fragmenter et à accueillir la nouveauté.

De manière remarquable, les genres ne sont pas de simples catégories techniques ; ils sont intimement liés à la société et à son évolution. Ils servent de miroir, reflétant les préoccupations, les valeurs et les transformations culturelles d'une époque donnée. Pierre Bourdieu, en analysant les champs culturels, souligne que les genres littéraires n'échappent pas aux systèmes de pouvoir, il affirme que « *le choix d'un genre n'est pas neutre : il s'inscrit dans la hiérarchie des valeurs littéraires et sociales* »²⁰³. Ainsi, dans le contexte du XIXe siècle, le roman, longtemps considéré comme un genre « mineur », finit par s'imposer comme un espace de contestation et d'exploration psychologique et sociétale grâce à des auteurs comme Balzac ou Zola.

Les genres influencent également la manière dont les lecteurs perçoivent et expérimentent les textes : « *le genre établit une attente, une prédisposition à interpréter*

²⁰¹ Tzvetan Todorov, *Poétique*, Seuil, 1971, p. 130.

²⁰² Jacques Derrida, *La Loi du genre*, Galilée, 1986, p.78.

²⁰³ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Seuil, 1992, p. 202.

l'œuvre selon des conventions précises ».²⁰⁴ Cette affirmation met en avant le rôle actif du lecteur, qui, conscient ou non, adapte sa lecture en fonction des codes implicites du genre. Cette perspective rejoint celle du psychologue Jean Piaget²⁰⁵, qui, bien que davantage connu pour ses travaux en épistémologie génétique, reconnaît l'importance des schèmes cognitifs dans la compréhension des textes. Le genre, à ce titre, peut être vu comme un schème collectif, facilitant l'assimilation et la mémorisation des récits.

Une autre caractéristique marquante des genres littéraires est leur tendance à fusionner, se réinventer ou se subvertir. Cette hybridité témoigne de la richesse de la création humaine. Les récits modernes et contemporains poussent cette logique à son paroxysme. On souligne que « *le texte moderne fonctionne toujours à travers des récurrences, des écarts et des mélanges* »²⁰⁶. Prenons pour exemple le courant du réalisme magique en Amérique latine, incarné par Gabriel García Márquez. Ce mouvement, oscillant entre le merveilleux et le quotidien, transcende les distinctions traditionnelles entre le conte, le roman et la fable, créant ainsi une nouvelle forme de narration universelle.

Dans le contexte académique contemporain, le genre reste un objet de débat. Certains chercheurs, influencés par l'essor des études culturelles et intersectionnelles, questionnent les implications idéologiques et politiques sous-jacentes aux distinctions génériques. Christine Delphy insiste sur le fait que « *les catégories, y compris celles des genres littéraires, ne sont jamais neutres mais toujours le produit de rapports sociaux* »²⁰⁷

Par ailleurs, le numérique apporte un nouveau souffle aux réflexions sur le genre. L'apparition des fanfictions, des blogs littéraires et d'autres formes d'écriture en ligne brouille davantage les frontières entre les genres classiques. Cette fluidité reflète un besoin croissant d'adaptation aux nouvelles formes de récit et de mise en récit.

Le genre littéraire, malgré les tentatives de le circonscrire, demeure une notion toujours en mouvement. Il sert à délimiter, à guider, mais aussi à transcender les conventions établies, pour reprendre les mots de Paul Valéry, « *le genre n'est jamais qu'un point de départ pour l'imagination* »²⁰⁸. Dans sa quête de sens et d'innovation, la littérature cherche sans cesse à

²⁰⁴ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979, p. 94.

²⁰⁵ Jean Piaget, *La construction du réel chez l'enfant*. Éditions Delachaux et Niestlé, 1937.

²⁰⁶ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973, p. 48.

²⁰⁷ Christine Delphy, *Une lutte sans trêve*, Albin Michel, 1988, p. 49.

²⁰⁸ Paul Valéry, *Variété IV*, Gallimard, 1938, p. 56.

dépasser ses propres frontières, affirmant ainsi toute la vitalité et la complexité du discours artistique.

Ainsi, plusieurs formes, voire genres littéraires ont vu le jour, par fois accidentellement, indétectables les premiers temps, vu que ce qui les distingue des genres littéraires majeurs ne sont que des nuances, cela n'empêche que ce métissage a créé une diversité littéraire et une richesse stylistique digne d'être étudiées.

1- La production littéraire de Sadek Aïssat : Romans d'abord !

L'appréciation des œuvres littéraires d'un écrivain ne repose pas uniquement sur la déclaration explicite inscrite sur leur première de couverture. Dans cette optique, analyser les textes de notre corpus dans le cadre de leur qualification en tant que romans s'avère pertinent, pour autant que cela s'appuie sur une étude approfondie de leurs caractéristiques narratives et structurelles. Les travaux de Aïssat, porteurs d'une interrogation sur la condition humaine et les problématiques sociales, permettent en effet d'interroger les contours du « roman classique » et les divergences qu'il peut susciter dans le contexte littéraire maghrébin postcolonial.

Les premières de couverture des œuvres de Sadek Aïssat présentent systématiquement ses textes comme des « Romans »²⁰⁹, confirmant ainsi leur classification d'un point de vue éditorial. Cependant, cette déclaration ne suffit pas à elle seule à garantir une stricte conformité aux critères littéraires que le terme de « roman » implique. Comme l'indique Gérard Genette : « *le paratexte, bien que parfois normatif, ne saurait imposer une lecture uniforme de l'œuvre.* »²¹⁰. Ce qui souligne que la simple mention générique d'un texte n'épuiserait pas son analyse, bien que le paratexte puisse être normatif (c'est-à-dire qu'il peut chercher à orienter ou à cadrer la lecture), il ne peut pas imposer une interprétation unique ou uniforme de l'œuvre. Chaque lecteur reste libre d'interpréter le texte à sa manière, en fonction de son propre vécu, de ses connaissances et de sa sensibilité. Ainsi, le paratexte est un outil, mais il ne détermine pas entièrement la réception de l'œuvre, qui reste ouverte à une pluralité de lectures, l'interprétation d'une œuvre est un processus subjectif, le paratexte, malgré son influence, ne peut pas verrouiller le sens d'une œuvre.

²⁰⁹ Annexe 1.

²¹⁰ Gérard Genette, *Seuils*, 1987, p. 11.

Dans le cas de Sadek Aïssat, semble s'opérer une tension entre l'assignation générique des éditeurs et la réalité esthétique de l'écriture. Pour explorer cette dynamique, il importe d'examiner les éléments narratifs et esthétiques qui inscrivent les œuvres de Sadek Aïssat dans le paradigme romanesque.

Le roman classique repose sur des principes bien établis, notamment une intrigue cohérente, des personnages élaborés, un cadre spatio-temporel précis et un narrateur omniscient ou polyphonique, illustrant ainsi une profondeur narrative. Dans son célèbre essai *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune²¹¹ établit l'importance de l'unité narrative dans l'identification d'une œuvre en tant que roman, critère essentiel que l'on retrouve dans l'analyse des œuvres de Sadek Aïssat.

1.1. L'intrigue cohérente :

Les textes de Sadek Aïssat s'inscrivent dans une démarche littéraire où se croisent des préoccupations à la fois sociopolitiques et introspectives, tout en s'appuyant sur une trame narrative qui, par certains aspects, peut être rattachée à une tradition romanesque classique. En effet, l'auteur parvient à tisser des récits où l'exploration des enjeux collectifs – souvent liés à des héritages historiques lourds, tels que les séquelles du colonialisme – se mêle à une profonde introspection des personnages, révélant ainsi les tensions entre l'individuel et le collectif.

Prenons pour exemple son œuvre *L'Année des chiens*, dans laquelle Aïssat met en lumière un dilemme humain profondément ancré dans les vestiges de la décennie noire. À travers une intrigue qui se déploie de manière non-linéaire, en tissant des allées et des retours entre le passé et le présent (ce que nous allons étudier dans la partie suivante)²¹², l'auteur guide le lecteur vers une résolution précise, tout en ménageant des espaces de réflexion et de digressions qui enrichissent le texte. Ces pauses réflexives, loin de rompre le fil narratif, viennent au contraire l'étoffer, en offrant une profondeur psychologique et philosophique aux personnages et à leurs conflits.

²¹¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, 1975, p. 25.

²¹² 2.2.1.3. La chronologie

Le même cas pour son œuvre *La Cité du précipice* où l'anachronologie fait surface le long du récit, l'histoire racontée depuis la fin, en remontant dans le temps et après revenir au point de départ.²¹³

Cette structure narrative, bien qu'elle s'écarte parfois de la rigueur formelle du roman classique par ses incursions introspectives, répond néanmoins aux attentes fondamentales de ce genre littéraire. Elle rappelle en cela la conception du roman défendue par George Sand, pour qui « *raconter une histoire, c'est structurer le désordre des émotions.* »²¹⁴ En effet, Aïssat, tout en explorant des thématiques complexes et souvent douloureuses (l'exil, la perte, le désarroi,...) parvient à organiser le chaos des sentiments et des expériences humaines en une narration cohérente et maîtrisée. Ainsi, son œuvre, bien que résolument ancrée dans les questionnements de son époque, s'inscrit dans une continuité littéraire où le récit demeure un moyen privilégié de donner sens à l'expérience humaine, aussi désordonnée soit-elle.

Sadek Aïssat réussit à concilier une forme de classicisme narratif avec une modernité thématique et stylistique, offrant ainsi une lecture à la fois accessible et exigeante, où le politique et l'intime se rencontrent dans une écriture à la fois structurée et profondément humaine.

1.2. Les personnages :

Il est important de savoir que les personnages dans les textes de Sadek Aïssat appartiennent à des périodes transitoires dans l'Histoire algérienne. Passant de la colonisation à l'indépendance, de l'indépendance à la période de la fin du parti unique, le Front de libération nationale (FLN) vers la deuxième moitié des années 80, jusqu'à arriver à la décennie noire et les différents tumultes qu'a surmontés la société. Ces passages charnières ont imposé une évolution remarquable des tensions et des formes d'oppression. Les personnages de Aïssat ne représentent pas de simples existences stéréotypiques, mais se distinguent par une profondeur psychologique qui bouleverse le lecteur. Cet appui attribué aux caractères vise à marquer l'impact du contexte socio-politico-historique sur le développement de l'humain et sa capacité d'absorber tous les éléments qui l'entourent pour la refléter autrement. Cela est expliqué par la riche variété des sociétés qui exigent nuances et contradictions au sein de la même communauté, revenant ainsi à la tradition qui fait du

²¹³ 2.2.2.2. La chronologie.

²¹⁴ George Sand (1804-1876), écrivaine française célèbre pour ses romans et ses réflexions sur la littérature. Sand a souvent défendu l'idée que la littérature devait refléter la complexité des émotions humaines tout en leur donnant une forme artistique et cohérente.

personnage romanesque un véhicule privilégié pour explorer les multiples facettes de l'être humain

Il est important dans cette phase de notre étude de rappeler Stendhal dans sa vision spécifique du personnage, exposée dans *Le Rouge et le Noir*, où il décrit son protagoniste comme « un miroir que l'on promène le long d'un chemin »²¹⁵. Cela souligne le rôle que peut jouer un personnage en temps qu'une entité individuelle en reflétant les réalités sociales, politiques et historique de son époque. De manière similaire, les figures créées par Sadek Aïssat ne se contentent pas de vivre leur propre histoire ; elles captent et renvoient les préoccupations, les luttes et les aspirations d'une collectivité, les maux exprimés dans les différents textes interpellent toute la communauté algérienne (le statut des intellectuels pendant la décennie noire et leur fuite vers l'étranger dans *Le Nageur*, D.Z. journaliste de carrière à l'instar de Aïssat, s'exile volontiers à la recherche de la paix, ou les phobies qui se sont développées chez les mamans algériennes par rapport à la perte ou la disparition de leurs enfants dans *L'Année des chiens*, voire le sentiment d'insécurité qui a poussé la population à s'isoler et mettre des barrières aux alentours dans *La Cité du précipice*) . Tout en étant profondément individualisés, ces personnages transcendent leur singularité pour incarner des enjeux plus vastes, liés à leur contexte historique et culturel.

Dans cette perspective, les caractérisations de Sadek Aïssat témoignent d'une ambition narrative qui consiste à concilier l'intime et l'universel. Chaque protagoniste, avec ses doutes, ses espoirs et ses contradictions, devient un représentant à travers lequel le lecteur peut appréhender des réalités sociales complexes. Cette dualité entre individualité et représentation collective confère aux œuvres de l'auteur une richesse et une pertinence qui dépassent le cadre strict de la fiction. En effet, à travers ces personnages, c'est toute une époque, avec ses héritages et ses défis, qui se trouve interrogée et mise en lumière. Sans oublier que ce miroir que l'écrivain a fait promener à travers ses personnages ne peut être fidèle entièrement, la possibilité qu'il soit brisé exige une autre analyse qui, dans ce cas loin de la vérité.

Les protagonistes de Sadek Aïssat, par leur construction subtile et leur ancrage dans des réalités historiques et sociales précises, illustrent une vision du roman comme espace de dialogue entre l'individu et le collectif. Ils rappellent que la littérature, loin de se limiter à une

²¹⁵ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, 1830, p. 53.

simple évasion, peut aussi être un outil puissant pour comprendre et interroger le monde, tout en restant profondément attachée à la singularité de chaque être humain.

1.3. Le cadre spatio-temporel :

Sadek Aissat n'hésite pas d'ancrer ses histoires dans un cadre purement algérien, préférant ainsi dessiner des tableaux qui se rapprochent de la réalité et du vécu qu'il a fuit pour se protéger. En offrant au lecteur, précision et détermination, Aissat a créé une représentation précise du contexte culturel, historique et social algérien. Le choix de ce cadre spatio-temporel, n'est pas fortuit, ce cadre loin d'être un décor passif, se veut une déclaration déterminée d'une liberté souhaitée. Cette dernière se manifeste comme un élément narratif dans les textes de Aissat qui attire l'attention et capte l'esprit d'une époque. L'auteur de notre corpus juge important et primordial la description minutieuse de l'espace géographique dans ces textes. Les trois œuvres en est la preuve concrète : dans *L'Année des chiens*, Aissat nous met dès le début, et ce avec précision, dans des lieux bien détaillés : « *À l'école, nous partagions le même banc et posions toujours cote à cote pour la photo de classe de fin d'année* »²¹⁶. Si l'espace est parfois restreint, et ce exige le décryptage du contexte historique et social, Aissat se focalise davantage sur le temps, le titre même de l'œuvre reflète l'importance que donne l'auteur au temps dans sa production. "L'année" unité de mesure de temps, semble être dans l'œuvre, l'élément qui va donner sens aux différents événements de l'histoire : « *Ce fut une drôle de guerre ! Nous ne l'avons pas prise au sérieux. La lutte contre les maux sociaux fut déclarée l'été de l'année des chiens* ».²¹⁷

Dans *La Cité du précipice*, c'est bien évidemment l'inverse, le temps est presque figé, limité, raccourci, alors que l'espace malgré sa porosité et son étroiture devient un élément d'éclatement spatial. C'est à partir de cette Cité que le Narrateur va nous faire découvrir d'autres lieux et espaces : « *Dans cette cité, les murs sont des confidents surs, qui jamais ne trahissent un secret... Boualem n'entend pas la rumeur étouffée des concasseurs qui machent la caillasse, là-haut dans la carrière.* »²¹⁸. Le titre dans ce cas, représente l'intérêt que porte l'écrivain à l'espace dans cette œuvre.

²¹⁶ Sadek Aissat, p.30.

²¹⁷ Ibid, p.64.

²¹⁸ Ibid, p.173.

Le foyer Sonacotra dans *Le Nageur*, met encore une fois, en évidence, l'importance de l'espace chez Aïssat qui a choisi dans cette œuvre de dessiner les traits d'une micro société algérienne en exil.

Cette quête d'authenticité, qui se manifeste par la fidélité aux lieux, aux événements et aux mentalités d'une Algérie en mutation, rejoint les préoccupations théoriques évoquées par Roland Barthes dans son analyse de l'« effet de réel ». Pour Barthes, cet effet repose sur l'intégration, dans le texte littéraire, de détails apparemment insignifiants ou superflus, mais qui contribuent à renforcer l'illusion référentielle, c'est-à-dire l'impression que le récit reflète fidèlement le monde réel. Dans les œuvres de Aïssat, cette stratégie narrative se traduit par une attention particulière portée aux éléments concrets – qu'il s'agisse de paysages urbains, de traditions locales ou de souvenirs historiques – qui, bien que souvent marginaux par rapport à l'intrigue principale, confèrent au texte une épaisseur et une crédibilité indéniables (le cas de la cité close dans *La Cité du précipice*, un lieu marginalisé qui a pris forme lors du développement de la trame narrative)²¹⁹.

L'écriture de Aïssat ne se contente pas de raconter une histoire ; elle cherche à restituer une atmosphère, à saisir l'essence d'un moment et d'un lieu. Cette démarche, qui allie précision documentaire et sensibilité artistique, permet à l'auteur de dépasser le cadre strict de la fiction pour toucher à une vérité plus profonde, celle de l'expérience humaine dans ce qu'elle a de plus concret. En ce sens, les récits de Aïssat ne sont pas seulement des témoignages littéraires d'une époque ; ils sont aussi des explorations poétiques de la manière dont les individus et les communautés se construisent à travers leur rapport à l'espace et au temps.

À travers son ancrage algérien et sa quête d'authenticité, l'œuvre de Sadek Aïssat incarne une littérature qui, tout en étant profondément enracinée dans un contexte spécifique, parvient à dialoguer avec des questions universelles. Elle illustre ainsi la puissance du récit à transformer le réel en une expérience esthétique et émotionnelle, tout en restant fidèle à l'esprit d'une époque et d'un lieu.

1.4. La polyphonie narrative :

Les romans classiques se caractérisent aussi par un autre élément qui se base sur leur capacité d'intégrer une multitude de points de vue narratif voire à faire parler plusieurs voix au sein d'un même texte, ce d'après la définition élaborée par Bakhtine. Ce procédé littéraire

²¹⁹ 2.2.2.3. Les éléments réels.

stylistique qui nous permet de croiser les différents regards et de tisser solidement la trame romanesque a été un pilier de fondement dans les textes classiques des grands auteurs du XIXe siècle, à l'instar de Balzac ou Dostoïevski qui voulait remettre en question la profondeur, la complexité et la richesse de l'existence humaine . Dans cette démarche il s'agit de capter une même scène animée par plusieurs caméras, dont chacune est sensée refléter une vision différente, nuancée. L'objet ne sera complet qu'en restituant l'ensemble des visions qui malgré leur contradiction constituent un seul corps.

La question de la polyphonie dans les textes de Aïssat revêt une importance majeure, tant elle permet non seulement de restituer la multiplicité des identités mais aussi de déconstruire la notion de voix unique ou de parole autoritaire. *Le Nageur*, témoigne à cet égard d'un raffinement rare dans l'agencement des voix narratives ; l'œuvre pose la question du récit à l'épreuve de l'exil et de la pluralité des subjectivités dans un contexte d'aliénation, celui du foyer Sonacotra de la région parisienne, microcosme où se joue le drame du déracinement.

Aïssat, en proposant d'entrée de jeu un dispositif narratif singulier, met en lumière dès la première page une clé de lecture décisive : « *Je suis un porte-plume. La parole, c'est celle de D.Z.* »²²⁰. Cette phrase ramasse à elle seule tout le procédé polyphonique qui structure l'œuvre. Le narrateur inaugural, qualifié presque de « dieu » ou d'instance supérieure, s'efface aussitôt après avoir matérialisé ce geste inaugural : il ne sera que le médium, la main qui transcrit les pensées du véritable protagoniste. Ce choix engage, dès l'abord, une réflexion sur la légitimité de la voix narrative et la hiérarchie des points de vue, renouant (avec une modernité revendiquée) avec les procédés du roman polyphonique au sens bakhtinien.

Ce narrateur originel, tout en se proclamant omniscient, confère aussitôt sa prérogative à D.Z., migrant dont l'expérience innerve la trame du récit. D.Z. s'installe dès lors au sommet d'une pyramide narrative : il devient l'œil principal, mais un œil dont la profondeur de vue est limitée à sa propre expérience, à son socle subjectif de douleur, de nostalgie et d'aspiration à l'émancipation. La polyphonie a ici tout d'un « dialogisme inachevé », car si le passage de témoin permet d'entendre plusieurs voix, le répertoire des profondeurs intérieures demeure insaisissable et irréductible à une seule perspective.

²²⁰ Sadek Aïssat, p. 267.

Chez Aïssat, la structure narrative ne s'arrête pas à la dualité porte-plume/D.Z. ; une voix féminine, celle de Sien, s'invite et subvertit l'agencement établi. Sien, à la différence des autres, transcende la fonction de simple personnage : elle fracture la narration, s'accapare un espace scriptural qui lui est propre, dont la matérialité même déroute. Son discours explose la ponctuation classique, se consumant dans une urgence où la syntaxe épouse le rythme haletant d'une existence exilée : « *quand elle m'avait fait lire sa lettre, m'avait sans doute aidé – que j'avais remarqué qu'elle ne mettait jamais de virgules, même quand elle parlait* »²²¹. Cette absence de virgules, loin de relever d'un simple effet de style, incarne un « débordement » du langage : dire, pour Sien, c'est survivre, faire irruption dans la narration, refuser la maîtrise du monde par la grammaire de l'autre.

Ce surgissement de la voix de Sien n'est pas une simple parenthèse dans le roman : il bouscule tout l'édifice du récit, dote l'ensemble d'une aspérité qui échappe à l'instance ordonnatrice du narrateur principal. Sien occupe ainsi une position charnière dans la hiérarchie narrative ; elle ne se contente plus d'être un objet raconté, elle devient sujet, davantage encore : autrice de fragments où, dans la confusion du flux narratif, le lecteur détecte par l'absence de ponctuation sa présence. Cette stratégie stylistique institue l'hétérogénéité constitutive de la polyphonie aïssatienne. Chaque irruption de Sien libère, par la syntaxe heurtée, la parole étouffée d'exilés.

La confrontation entre les discours de D.Z. et Sien se matérialise à travers des passages enchevêtrés, où la parole de l'une vient heurter, compléter ou contredire celle de l'autre. Un dialogue implicite se noue, parfois frontal, parfois souterrain, invitant le lecteur à prêter une attention accrue aux signaux textuels. L'absence de ponctuation matérialise l'étrangeté de la voix de Sien mais inscrit aussi une résistance : c'est une parole qui refuse la norme, qui dérange l'ordre établi, qui s'insinue à la manière d'un chant brisé venant fissurer l'homogénéité du récit.

Loin de se limiter à ces deux figures majeures, la polyphonie s'élargit encore dans *Le Nageur* de Aïssat. Le foyer Sonacotra, dans sa précarité, devient un creuset de voix minuscules : Djelloul, C.K., et d'autres anonymes, prennent tour à tour la parole, mais de manière furtive, en pointillé, comme si leur présence narrative était vouée à s'effacer sous le poids des figures dominantes. Leur prise de parole, certes marginale, vient néanmoins étoffer

²²¹ Ibid, p. 288.

la texture polyphonique de l'œuvre. Aïssat n'offre nullement une galerie de portraits ; il compose une fresque où la parole circule, s'interrompt, se fragmente, évoquant la rumeur d'un exil partagé où chacun tente d'arracher quelques bribes d'existence à la nuit de l'oubli.

La structuration pyramidale des voix, dont le sommet est occupé par le narrateur-dieu, puis par D.Z., suivi de Sien, puis des autres personnages, abolit en réalité toute prétention à une hiérarchie ferme et définitive. Car si l'énoncé initial institue un ordre, la dynamique du récit, elle, tend vers une désagrégation : l'irruption de Sien met en échec ce schéma, la présence des voix latérales – trop ténues pour constituer un contrechamp – laisse affleurer la fragilité de tout pouvoir narratif. Il n'est dès lors plus possible de penser la narration comme un simple relais d'autorité, mais bien comme un espace de tensions, d'empiétements, où chaque parole, même étouffée, travaille à fissurer l'unique voix qui règne au texte.

À travers ce jeu de voix, *Le Nageur* place le lecteur dans une position active, celle d'un arpenteur de la polyphonie. Il ne s'agit plus d'accueillir passivement un récit univoque, mais de décrypter la cartographie sinueuse des paroles, d'identifier tantôt la main du porte-plume, tantôt les écarts syntaxiques de Sien, tantôt l'écho discret des autres habitants du foyer Sonacotra. Cette expérience de lecture met en question la notion même d'auteur : de qui est la voix ? Le récit appartient-il encore à D.Z., courroie de transmission ou vrai possédé de son propre récit ? Ou bien appartient-il à celles et ceux qui, dans les recoins du foyer, plongent à leur tour dans la matière du texte pour y déposer leurs exils et leurs silences ?

Par ce dispositif, Aïssat ne fait pas qu'innover formellement : il polit une poétique de l'exil où la fragmentation n'est plus une faiblesse mais une éthique. L'altérité, dans *Le Nageur* ne se résume pas aux oppositions superficielles entre Occident et Orient, mais s'élabore comme pluralité intérieure, intervalle de voix irréconciliables, dialogue empêché par le traumatisme, mais toujours à recommencer.

Dans *Le Nageur*, la polyphonie n'est pas un simple procédé d'écriture, elle se révèle comme une épreuve de la littérature elle-même – celle d'offrir à entendre, même dans le murmure ou le bégaiement, la constellation de voix qui habitent tout grand texte de l'exil. Sadek Aïssat, par la beauté âpre de sa langue et la rigueur de sa construction narrative, ouvre un espace de parole où chaque exilé, fût-il anonyme, trouve une façon d'être, une écriture de soi et des autres, condamnée à être fragmentaire, mais inaliénable.

Aïssat dans sa démarche, bien qu'on peut constater la présence de certaines conceptions du roman classique français qui se caractérise par sa singularité narrative et sa profondeur psychologique, ne se confine pas à cet héritage, prenant en charge le souci de s'intéresser à l'être algérien et plus spécialement pendant la période post-coloniale, s'inscrivant ainsi dans une tradition littéraire où les enjeux de mémoire, d'identité et de résistance occupent une place primordiale.

L'œuvre de Aïssat se distingue par son pouvoir d'étudier l'individuel via le collectif, commençant par la société algérienne d'après l'indépendance arrivant aux communautés d'émigrés en France jusqu'à transcender les profondeurs de l'âme et détecter les conflits intérieurs, les aspirations et les rêves de ses personnages. Faisant de sa littérature une littérature à la fois engagée et psychologique prouvant que ces deux dimensions se chevauchent et se nourrissent mutuellement. C'est dans ce cadre que réside la singularité des textes de Aïssat où il parvient à concilier les consciences individuelles aux enjeux collectifs, sortant des catégories littéraires rigides.

La qualification "Roman" attribuée aux textes de Aïssat, justifiée en bonne partie par leur présentation éditoriale et leur réception critique, se base pratiquement sur l'analyse des caractéristiques narratives fondamentales, sans oublier que « *le roman ne saurait se réduire à un cadre figé : il évolue en même temps que l'esprit qui l'engendre.* »²²² Cette observation s'applique avec pertinence à l'œuvre de Sadek Aïssat, dont l'écriture témoigne d'une capacité à réinventer les conventions du genre romanesque tout en les respectant.

En effet, dans ses textes Aïssat a métissé forme narrative classique (la progression linéaire, la résolution des conflits ou la caractérisation psychologique) et préoccupations, mémoires et aspirations d'une Algérie en quête de son identité, en s'ouvrant ainsi à des thématiques et des perspectives qui reflètent une sensibilité proprement algérienne.

Le roman dans l'habit des textes de Aïssat représente parfaitement l'idée que le roman est un genre majeur, dominant, global, vivant, fluctuant, plein de formes et de nuances qui lui permettent de transmettre les réalités complexes des émetteurs (écrivains) et récepteurs (lecteurs). En mêlant les conventions classiques à une conscience identitaire profondément ancrée dans l'histoire algérienne, Aïssat propose une littérature à la fois enracinée et universelle, qui transcende les frontières tout en restant fidèle à ses origines. Cette démarche,

²²² Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, 1971, p. 17.

à la fois respectueuse du passé et résolument tournée vers l'avenir, fait de son œuvre une contribution majeure à la littérature contemporaine, où le roman se révèle être un espace de dialogue et de renouvellement perpétuel.

2- Autobiographie, autofiction : la métamorphose du récit de soi.

La relation entre un auteur et son œuvre a toujours été intrigante, surtout lorsqu'il s'agit de littérature autobiographique ou autofictionnelle. Sadek Aissat se tache par sa manière subtile de relater des éléments autobiographiques en les enveloppant d'une fiction qui confond les pistes

L'autobiographie, selon Philippe Lejeune, repose sur un pacte fondamental avec le lecteur, un engagement selon lequel l'auteur, le narrateur et le personnage ne font qu'un. Cette unité est au cœur de la définition que Lejeune propose : « *L'autobiographie est un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence.* »²²³. Ce pacte implique une relation de confiance entre l'auteur et le lecteur, fondée sur la promesse d'une transparence et d'une véracité. L'auteur s'engage à sélectionner avec soin les éléments de sa vie pour construire un récit qui reflète une fidélité factuelle, même si une certaine subjectivité, inhérente à tout récit de soi, persiste inévitablement. Ainsi, l'autobiographie se distingue par sa quête de vérité, tout en reconnaissant les limites imposées par la mémoire et la perspective personnelle.

En revanche, l'autofiction, un terme introduit par Serge Doubrovsky en 1977, se situe à la croisée de l'autobiographie et de la fiction. Doubrovsky définit ce genre comme un espace où se mêlent des éléments strictement réels et des inventions narratives, créant ce qu'il appelle un "*contrat de lecture trouble*". Il précise : « *L'autofiction est de la fiction d'événements et de faits strictement réels.* »²²⁴ Cette formule résume bien la nature hybride de l'autofiction, qui brouille les frontières entre réalité et imagination. Contrairement à l'autobiographie, où la véracité est centrale, l'autofiction accorde une place prépondérante à la liberté créative, permettant à l'auteur de jouer avec son identité et son vécu, tout en intégrant des éléments fictifs. Ce genre ouvre ainsi un espace narratif où la subjectivité et l'invention prennent le pas sur l'exactitude factuelle, tout en conservant un ancrage dans le réel.

²²³ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, 1975, p. 14.

²²⁴ Serge Doubrovsky, *Fils*, 1977.

Sadek Aissat, à travers ses textes, met en lumière la manière dont l'autobiographie et l'autofiction coexistent et se distinguent. Il explore la mobilité singulière qu'offrent ces formes narratives, entre la rigueur de la narration factuelle propre à l'autobiographie et la liberté de la fiction élaborée caractéristique de l'autofiction. Aissat nous fait comprendre que ces deux genres, bien que distincts dans leurs intentions et leurs méthodes, partagent une préoccupation commune : la représentation de soi. Cependant, là où l'autobiographie cherche à établir une vérité personnelle à travers un pacte de sincérité, l'autofiction joue avec cette vérité, la déforme et la réinvente, créant ainsi un dialogue complexe entre réalité et imagination. Cette exploration détaillée permet de mieux comprendre comment ces genres, tout en se répondant, enrichissent en offrant des perspectives multiples sur l'écriture de soi.

Pour comprendre la centralité de l'identité de Sadek Aissat dans son œuvre, il est essentiel de situer son écriture dans le contexte de la décennie noire en Algérie, une période marquée par une violence extrême et des bouleversements sociaux. Bien que l'auteur ne mette jamais explicitement son nom dans ses œuvres, il dissémine des indices, des situations et des émotions qui reflètent sa propre expérience dans ce contexte troublé.

2.1. L'illusion de l'autobiographie :

Il convient de souligner, avec une attention particulière, qu'aucune des œuvres attribuées à Aissat ne présente les marques distinctives d'une autobiographie au sens strict du terme. En effet, l'analyse textuelle et narrative révèle une dissociation claire entre l'identité de l'auteur, celle du narrateur et celle du personnage principal. Ces trois composants, bien que potentiellement liées par des éléments thématiques ou contextuels, ne se confondent jamais en une seule et même entité. Cette distinction suggère une démarche littéraire délibérée, où l'écrivain choisit de maintenir une distance entre sa propre existence et la fiction qu'il construit. Ainsi, au lieu de se plonger dans une écriture centrée sur lui-même, Aissat semble préférer une démarche artistique plus nuancée, où l'imaginaire et la subjectivité se croisent et se répondent, sans jamais se limiter à une simple retranscription de son expérience personnelle. Cette manière d'écrire, à la fois riche et subtile, pousse le lecteur à s'interroger sur les limites parfois floues entre le réel et la fiction. Elle met également en lumière la manière dont l'auteur explore, avec finesse, les multiples facettes de l'identité, révélant ainsi toute la profondeur et la complexité de son univers littéraire.

	Écrivain	Narrateur	Personnage principal
<i>L'Année des chiens</i> 1996	Sadek Aissat	Le narrateur est le personnage principal de l'histoire.	Le personnage principal ne porte pas de nom spécifique (anonyme)
<i>La Cité du précipice</i> 1998	Sadek Aissat	Narrateur voix externe.	Boualem.
<i>Je fais comme fait dans la mer le nageur</i> 2002	Sadek Aissat	Plusieurs personnages partagent le rôle : D.Z., Sien, ...	D.Z.

Le principe du pacte autobiographique, tel que défini par Philippe Lejeune²²⁵ repose sur une convention implicite entre l'auteur et le lecteur. Selon cette convention, l'auteur s'engage à relater des événements strictement véridiques, sans altération ni embellissement, tandis que le lecteur, de son côté, est invité à accorder une confiance totale au récit qui lui est présenté. Cependant, cette exigence de vérité absolue se heurte à plusieurs obstacles inhérents à la nature même de l'écriture et de la mémoire humaine. Paul Ricœur explique que « *l'acte d'écrire est par essence un acte de reconstruction, où l'imagination joue un rôle inévitable* »²²⁶. En effet, raconter, c'est déjà transformer, interpréter, et donc, d'une certaine manière, mentir. Le verbe « raconter » lui-même, dans sa définition première, renvoie à l'idée de construire un récit, ce qui implique nécessairement une part de subjectivité et de création.

Écrire sa propre vie n'est donc pas une tâche aussi simple qu'il y paraît. Une existence humaine commence dès la naissance, mais il est impossible pour un individu de se souvenir de ses premiers instants de vie. Ainsi, comme l'explique Serge Doubrovsky²²⁷ l'autobiographe est contraint de s'appuyer sur les témoignages de son entourage, qui lui fournissent des versions multiples et souvent contradictoires de son passé. Ces récits secondaires, déjà filtrés par la mémoire et la perception d'autrui, introduisent une distorsion

²²⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op,cit, p. 23.

²²⁶ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op,cit, p. 56.

²²⁷ Serge Doubrovsky, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, 1988, p. 112.

supplémentaire dans la reconstitution de la vérité. Par ailleurs, la mémoire humaine est faillible et sélective : « *la mémoire n'est jamais une reproduction fidèle du passé, mais une reconstruction permanente, influencée par le présent et les attentes futures* »²²⁸. Face aux lacunes de sa propre mémoire, l'écrivain est souvent amené à combler les vides par des éléments imaginés, ce qui compromet davantage la crédibilité de son récit.

Ainsi, même lorsque toutes les conditions du pacte autobiographique semblent réunies, l'autobiographie reste un genre littéraire dont les fondements sont, scientifiquement parlant, irréalisables. Car « *l'être humain, par sa nature même, introduit une part de doute dans tout ce qu'il perçoit et restitue* »²²⁹. Cette incertitude, loin d'être un défaut, est au contraire une caractéristique intrinsèque de la condition humaine. En définitive, l'autobiographie, bien qu'elle aspire à la vérité, ne peut échapper aux limites de la mémoire et aux aléas de l'imagination, ce qui en fait un genre à la fois fascinant et profondément problématique.

2.2. L'autofiction, une autobiographie réinventée :

L'autofiction s'impose comme une forme narrative audacieuse qui réinvente les codes traditionnels de l'autobiographie. En mêlant l'intime à l'imaginaire, elle interroge la notion même de vérité et brouille les limites entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Loin de se contenter d'une simple restitution des faits vécus, l'autofiction propose une relecture subjective et créative de l'existence, où l'écriture devient un espace de réinvention de soi. Elle nous invite en temps que genre hybride, à la fois miroir et masque, à comprendre comment un récit de vie peut se transformer en une œuvre d'art, tout en questionnant les enjeux identitaires et mémoriels qui traversent notre époque.

Pour effectuer l'étude dans cette partie, nous choisissons trois éléments que nous jugeons principaux, dans l'analyse autofictionnelle : le narrateur et sa position, linéarité et chronologie et le troisième point consiste à faire sortir les indices de la présence de la réalité dans les trois œuvres de Sadek Aissat.

2.2.1. Des miettes aissatiennes dans *L'Année des chiens* :

2.2.1.1. Le narrateur et sa position :

²²⁸ Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, 1925, p. 78.

²²⁹ Jean Starobinski, *La Relation critique*, 1970, p. 145.

Dans *L'Année des chiens*, Aissat déploie une narration complexe et stratifiée, jouant habilement avec les conventions littéraires pour brouiller les frontières entre réalité et fiction, identité et altérité. Le personnage principal, dont l'anonymat est soigneusement préservé, agit comme un acteur incognito, évoluant dans un espace narratif où il se dédouble en une figure jumelle, son frère. Ce dernier, loin d'être un simple reflet, incarne une version contradictoire et antagoniste du héros, introduisant ainsi une tension dialectique au cœur de l'œuvre. Ce dédoublement ne se limite pas à la caractérisation des personnages, mais s'étend à la structure même du récit, où le narrateur principal, assumant la première personne du singulier, orchestre la majeure partie de la narration. Cependant, cette voix narrative, bien qu'unifiée par le pronom « je », se révèle être double : d'une part, elle exprime les pensées et les émotions du protagoniste, comme en témoigne la phrase évocatrice : « *J'ai la nostalgie de la mer, d'un port qui compte ses navires... je pense à un phare aux allures de mosquée* »²³⁰, d'autre part, elle laisse place, dans la dernière partie de l'œuvre intitulée *Khlass*, à une voix narrative transcendante, celle d'un narrateur omniscient qui ne s'est pas dévoilé lors des premières pages et qui semble incarner l'auteur lui-même : « *Cette maison était un être vivant pour moi, je la connaissais pour être passé à proximité durant des années* »²³¹. Ce narrateur divin, prenant le relais après la mort du personnage principal, décrit avec une distance contemplative la scène finale d'adieu, clôturant ainsi l'histoire sur une note à la fois mélancolique et résolutive. Cette transition narrative, où le « je » initial cède la place à une voix plus universelle, souligne non seulement la fin d'un cycle, mais aussi la métamorphose du récit en une méditation sur la mémoire, l'identité et la finitude. À travers cette construction narrative ingénieuse, Aissat invite le lecteur à s'interroger sur les limites de la subjectivité et sur la nature même de la fiction, tout en stigmatisant, par ce jeu de miroirs et de voix, les attentes et les certitudes de son public.

2.2.1.2. La part véridique d'ans l'œuvre :

Dans cette œuvre, Aissat intègre habilement des éléments autobiographiques, tissant un lien subtil entre fiction et réalité, tout en ancrant son récit dans le contexte historique douloureux de la décennie noire. Cette période tragique, marquée par des violences et des bouleversements sociaux profonds, constitue l'un des cadres spatio-temporels majeurs de ses écrits, aux côtés du thème récurrent de l'exil. Dans *L'Année des chiens*, Aissat puise dans son vécu pour attribuer à l'un de ses personnages, *Bob*, une anecdote véridique qui trouve son

²³⁰ Sadek Aissat, p. 130.

²³¹ Ibid, p.149.

origine dans une histoire réelle, celle d'un jeune homme fasciné par John Lennon. Cette histoire, relatée par Sid Ahmed Semiane dans la préface (*Istikhbar*) de l'œuvre, met en lumière un épisode à la fois insolite et révélateur de l'influence culturelle occidentale dans l'Algérie des années soixante-dix. Semiane raconte :

Il me raconte l'histoire de ce jeune d'El Harrach dans les années soixante-dix, un inconditionnel de Lennon. Ce fou avait pris le livret de famille, avec une gomme il avait effacé son vrai nom et son vrai prénom pour les remplacer par celui de John Lennon dans la page familiale qui lui était consacrée. Sa mère découvrit l'affaire le jour où un préposé au guichet de la mairie lui demanda si elle avait un fils du nom de John Lennon. Le garçon reçut la raclée de sa vie.²³²

Cette anecdote, transposée dans la fiction, prend une dimension à la fois humoristique et tragique, reflétant les aspirations et les désillusions d'une jeunesse tiraillée entre tradition et modernité. Dans *L'Année des chiens*, Aissat reprend cette histoire en l'attribuant à *Bob*, un personnage dont le parcours est marqué par une quête d'identité et une fascination pour la culture rock. Le texte décrit ainsi :

En définitive, Bob fut celui d'entre nous qui eut le moins de chance... il portait le prénom le plus commun chez nous : Mohamed, et devait son surnom à ses dons de danseur remarquable, d'expert en rock, en tango et en bob. Il aurait voulu s'appeler John. Un jour, sur le livret de famille il gomme son nom et inscrit en lettres capitales : JOHN LENNON... Sa mère totalement illettrée, s'étant rendue à la mairie pour retirer des papiers à l'état civil, se fit sermonner par un édile scandalisé.²³³

À travers cette réécriture, Aissat ne se contente pas de restituer un fait divers ; il en fait une métaphore des tensions identitaires et culturelles qui traversent son époque. Le geste de *Bob*, à la fois naïf et audacieux, symbolise le désir d'échapper à une réalité oppressante pour se réinventer à travers des figures mythiques de la culture populaire. Cependant, cette quête d'émancipation se heurte à l'incompréhension des institutions et à l'autorité familiale, incarnée par la mère illettrée et l'édile scandalisé. Ainsi, Aissat utilise cette anecdote pour

²³² Ibid, p.19.

²³³ Ibid, p.79.

explorer des thèmes plus larges, tels que le conflit entre tradition et modernité, l'aliénation culturelle et la quête d'identité dans un contexte de crise sociale et politique. En intégrant cet épisode à son récit, il renforce l'authenticité de son œuvre tout en invitant le lecteur à réfléchir sur les contradictions et les aspirations d'une génération marquée par l'histoire tumultueuse de l'Algérie.

2.2.1.3. La chronologie :

Dans *L'Année des chiens*, Aissat adopte une approche narrative qui transcende les conventions du récit autobiographique traditionnel. Loin de se limiter à une simple chronologie linéaire, l'auteur intègre habilement des digressions, des fantasmes, des rêves et des éléments symboliques, conférant ainsi à l'œuvre une structure à la fois libre et expérimentale. Cette fragmentation narrative, loin d'être un défaut, devient un outil littéraire puissant pour explorer la mémoire et les traumatismes du passé.

L'histoire s'ouvre sur une scène marquante où le personnage principal est confronté à une menace émanant de l'ami de son jumeau, Salim. Cette entrée en matière, plutôt que de situer le récit dans un cadre temporel précis, plonge immédiatement le lecteur dans une atmosphère de tension et de danger. Puis, sans transition apparente, le récit bascule vers la description du jour de la naissance des jumeaux, une scène qui revêt une importance symbolique majeure²³⁴. Ce choix narratif, qui juxtapose des moments de violence et des souvenirs intimes, souligne d'emblée la complexité émotionnelle et psychologique du protagoniste.

Plus loin, l'auteur aborde un événement central du récit : l'assassinat du jumeau. La phrase laconique « *Mon frère est mort* »²³⁵ résonne comme un coup de tonnerre, encapsulant à la fois la brutalité de l'événement et le choc émotionnel qu'il provoque. Cependant, Aissat ne s'attarde pas sur cet épisode de manière linéaire. Au contraire, il revient à plusieurs reprises sur des fragments de souvenirs, dispersés dans le texte, créant ainsi une mosaïque narrative qui reflète la nature fragmentée de la mémoire traumatique. Par exemple, la scène de la naissance, déjà évoquée au début du récit, réapparaît plus loin dans l'œuvre, avec une intensité renouvelée : « *Séparé de mon frère je hurlais. Lui se tut.* »²³⁶. Cette répétition, loin d'être redondante, souligne l'importance de ce moment fondateur et la douleur persistante de la séparation.

²³⁴ Ibid, p.29.

²³⁵ Ibid, p.33.

²³⁶ Ibid, p.119.

En utilisant cette structure narrative éclatée, Aissat a mis le point sur l'identité, la perte et la mémoire. Les digressions, les flash-back et les répétitions ne sont pas de simples artifices stylistiques, mais des moyens de restituer la complexité de l'expérience humaine, en particulier face à des événements traumatiques. Cette approche expérimentale, qui s'éloigne des canons de l'autobiographie traditionnelle, confère à *L'Année des chiens*, une profondeur et une richesse qui invitent le lecteur à s'engager activement dans la reconstruction du récit et des émotions qu'il véhicule.

Pour conclure, loin d'être de la pure fiction, *L'Année des chiens* porte les traits pertinents d'une autofiction.

2.2.2. La boule dans *La Cité du précipice* :

2.2.2.1. Le narrateur et sa position :

Dans *La Cité du précipice*, le narrateur se distingue par sa nature omnisciente, souvent qualifié de "narrateur- dieu", une figure narrative qui incarne une autorité absolue sur le récit. Ce narrateur, comparable à une entité divine, domine l'ensemble du texte, imposant une vision panoramique et une maîtrise totale sur les événements, les pensées et les actions des personnages. Il s'agit d'un narrateur qui, par sa position surplombante, ne laisse aucune place à l'expression directe des personnages, leur refusant ainsi la parole et la possibilité de s'exprimer librement. Même Boualem, le personnage central de l'œuvre, est privé de voix et de plume, réduit à l'état de sujet passif dont les pensées et les actions sont décrites de l'extérieur. Cette absence de dialogue direct ou de monologue intérieur confère au récit une tonalité particulière, où les personnages semblent comme enfermés dans un carcan narratif, incapables de s'affranchir de la volonté du narrateur : « *Boualem ne pouvait pas savoir. Il ne sait toujours pas. Il y a eu un petit encadré dans la presse. Un cinéaste algérien s'est immolé par le feu à Paris. Il ne sait pas. Il ne lit pas les journaux. S'il savait, Boualem se demandait sûrement si Mohamed A. a fumé une dernière cigarette.* »²³⁷

Dès les premières lignes du récit, ce narrateur omniscient s'impose comme la seule source d'information et de perspective, guidant le lecteur à travers les files de l'histoire sans jamais céder la parole aux personnages. Le récit est construit à la troisième personne du singulier, un choix stylistique qui renforce l'idée d'une distanciation entre le narrateur et les personnages, mais aussi entre le lecteur et les événements décrits. Cette perspective narrative

²³⁷ Ibid, p. 211.

permet au narrateur de tout savoir, de tout voir et de tout commenter, créant ainsi une impression d'objectivité et de toute-puissance. Cependant, cette objectivité apparente est en réalité traversée par une subjectivité implicite, celle du narrateur lui-même, qui choisit ce qui doit être révélé ou occulté, ce qui doit être mis en lumière ou laissé dans l'ombre : « *Non, Boualem ne sent pas la main abrasive du ciel qui achève d'effacer son visage. Sur ses cuisses, sur son dos, se réveillent les morsures d'un nerf de bœuf.* »²³⁸

Cette omniprésence du narrateur omniscient attribue à l'œuvre une structure narrative particulière, où le récit semble se dérouler de manière inéluctable, comme si les personnages étaient prisonniers d'un destin déjà écrit. Boualem, bien que central, est réduit à un rôle de figurant dans sa propre histoire, ses pensées et ses émotions étant filtrées et interprétées par le narrateur. Cette absence de voix propre pour les personnages, y compris pour le protagoniste, soulève des questions sur la nature de l'identité et de la liberté dans un monde où tout est dicté par une autorité narrative supérieure. Ainsi, le narrateur omniscient dans *La Cité du précipice* ne se contente pas de raconter l'histoire ; il la façonne, la contrôle et la domine, laissant le lecteur face à une vision du monde où la parole est un privilège réservé à celui qui détient le pouvoir de raconter.

2.2.2.2. La chronologie :

Dans *La Cité du précipice*, Sadek Aissat adopte une structure narrative singulière et complexe, se distinguant par une temporalité volontairement désordonnée. Cette technique narrative amène le lecteur à voyager entre le présent et les souvenirs du personnage principal, Boualem, créant ainsi une tension subtile mais constante entre les différents niveaux temporels.

L'œuvre débute sous le signe de l'été : « *L'été traîne ses ailes immenses d'oiseau du désert que le soleil éclabousse de taches blanches et rousses.* »²³⁹ Offrant au lecteur une scène que Aissat fragmente minutieusement selon les différents moments d'une journée, rythmé par l'appel à la prière : « *L'appel à la prière du Maghreb – l'avant-dernière de la journée et la seule dont l'exécution ne peut être différée – se fait entendre au moment où les ombres, démesurément allongées, sont effacées par la reptation insidieuse de la pénombre*

²³⁸ Ibid, p. 257.

²³⁹ Ibid, p.161.

sur le sol. »²⁴⁰. Le paysage est pimenté par la présence de bêtes qui guettaient leur proie en silence, dans l'atmosphère l'odeur de la mort prépare les funérailles : « *Boualem entend les jappements des chiens qui se rapprochent ; leurs longs hurlements, qui déchirent l'agonie du jour...* »²⁴¹.

De même, l'histoire se referme en réutilisant les mêmes éléments et indices que ceux de l'ouverture, conduisant, de manière cyclique, le lecteur à retrouver le point initial :

- Une journée d'été : « *Les vents de l'été rendent fou... Le soleil mord plus vite dans le jour...* »²⁴².
- C'est « *l'heure de la prière de l'Asr, le milieu de l'après-midi.* »²⁴³,
- La présence des chiens qui se rapprochaient au début de l'histoire et actuellement ils sont sur le point d'atteindre leur cible : « *Boualem sait que les chiens ne sont plus très loin.* »²⁴⁴. Ainsi la structure circulaire de l'œuvre s'affirme pleinement dans sa conclusion.

Cette clôture est marquée par une référence musicale : *Khlass* (le titre de la dernière partie). Ce terme issu du Chaâbi, désigne le dernier morceau d'une chanson, celui qui guide l'œuvre vers sa résolution. Par ces choix, l'écrivain ancre son récit dans une temporalité cyclique, où la fin est indissociablement liée au début. *La Cité du précipice* devient ainsi une sorte de cercle littéraire, un cycle narratif qui reflète la récurrence et la persistance des souvenirs dans la vie du personnage principal.

Il est bon à savoir, que la première partie de l'œuvre est intitulée : *Touchiya*. Ce terme, est également emprunté au registre musical du Chaâbi, désigne traditionnellement le morceau d'ouverture d'une chanson. Aissat mobilise cette référence culturelle pour instaurer un parallèle symbolique entre le début de son récit et une introduction musicale travaillée, riche de promesses et d'attentes.

L'éclatement temporel n'est pas la seule caractéristique remarquable de la narration. La structure de *La Cité du précipice* repose sur un enchaînement de fragments, où les souvenirs, les flash-back, et les rêves s'entremêlent dans une apparente anarchie. À travers cinq parties

²⁴⁰ Ibid, p. 162.

²⁴¹ Ibid, p. 164.

²⁴² Ibid, p. 253.

²⁴³ Idem.

²⁴⁴ Ibid, p. 255.

distinctes, Aissat choisit de se pencher sur des personnages clés qui gravitent autour de Boualem.

- La première section est centrée sur Boualem lui-même, plongeant le lecteur dans son existence faite de remords et de réflexions.
- La deuxième partie s'intéresse à Zohra, la mère de Boualem, figure centrale et souvent hyper-sensible, offrant une perspective plus affective.
- La troisième partie, quant à elle, se focalise sur Hamid, le frère de Boualem, accentuant les dynamiques familiales et les tensions sous-jacentes.

Cette répartition en parties autonomes, tout en créant une diversité narrative, renforce le rôle pivot de Boualem. Tous les récits, en fin de compte, convergent vers lui, grâce au narrateur dieu qui établit et confirme ces liens émotionnels, familiaux et existentiels.

Dans *La Cité du précipice*, Sadek Aissat ne se contente pas de raconter une histoire ; il franchit et déconstruit les strates de la mémoire humaine. La fragmentation narrative et l'entrelacement des temporalités participent d'une volonté de peindre l'instabilité des souvenirs, leur caractère fragmentaire et souvent trompeur. Simultanément, l'ancrage culturel à travers les termes « *Touchiya* » et « *Khlass* » souligne l'importance de la tradition musicale Chaâbi dans l'identité collective, tout en créant une passerelle avec la structure littéraire.

Le fil de la narration dans *La Cité du précipice* se démarque par une architecture narrative ambitieuse et profondément réfléchie. En liant habilement temporalité déstructurée et symbolisme culturel, Sadek Aissat propose une expérience de lecture mémorable où le cadre narratif, tout comme les personnages, se veut un miroir des complexités de la vie et de la mémoire humaine. L'histoire racontée dans l'œuvre en question n'est que quelques heures d'une journée estivale (entre l'appel à la prière de l'Asr et celui du Maghreb) dans la vie du personnage Boualem, commençant par la fin (l'assassinat de Boualem) et retournant à la même scène avec les détails vers les dernières pages de l'œuvre.

2.2.2.3. Les éléments réels :

Aissat à travers *La Cité du précipice*, offre au lecteur des éléments concrets qui peuvent être vérifiés et situés dans le monde réel. Cette caractéristique, qui traverse son écriture accorde à ses récits une profondeur et une authenticité qui oscillent entre le fictif et le réel. Le cadre temporel de l'œuvre analysé auparavant, révèle une dimension fictionnelle, un

"strass" littéraire qui embellit et transforme la réalité. Cependant, c'est dans le cadre spatial que l'œuvre de Aissat prend une dimension particulière, car il s'ancre dans des lieux existants, bien réels, qui servent de toile de fond à son récit.

Le cadre spatial, indissociable du cadre temporel dans la construction narrative, joue un rôle central dans *La Cité du précipice*. Aissat nous transporte dans des terres géographiquement identifiables, des espaces qui, bien que décrits avec une certaine poésie littéraire, renvoient à des lieux palpables : « *Cette cité ne ressemble à rien. Elle a été construite par la France, durant la guerre, pour servir de centre de transit aux parachutistes. C'était une caserne, elle le demeure. Il y a des pièces uniques, avec des toilettes communes à l'étages.* »²⁴⁵. L'auteur nous fournit même la localisation exacte de la Cité pour pouvoir la situer :

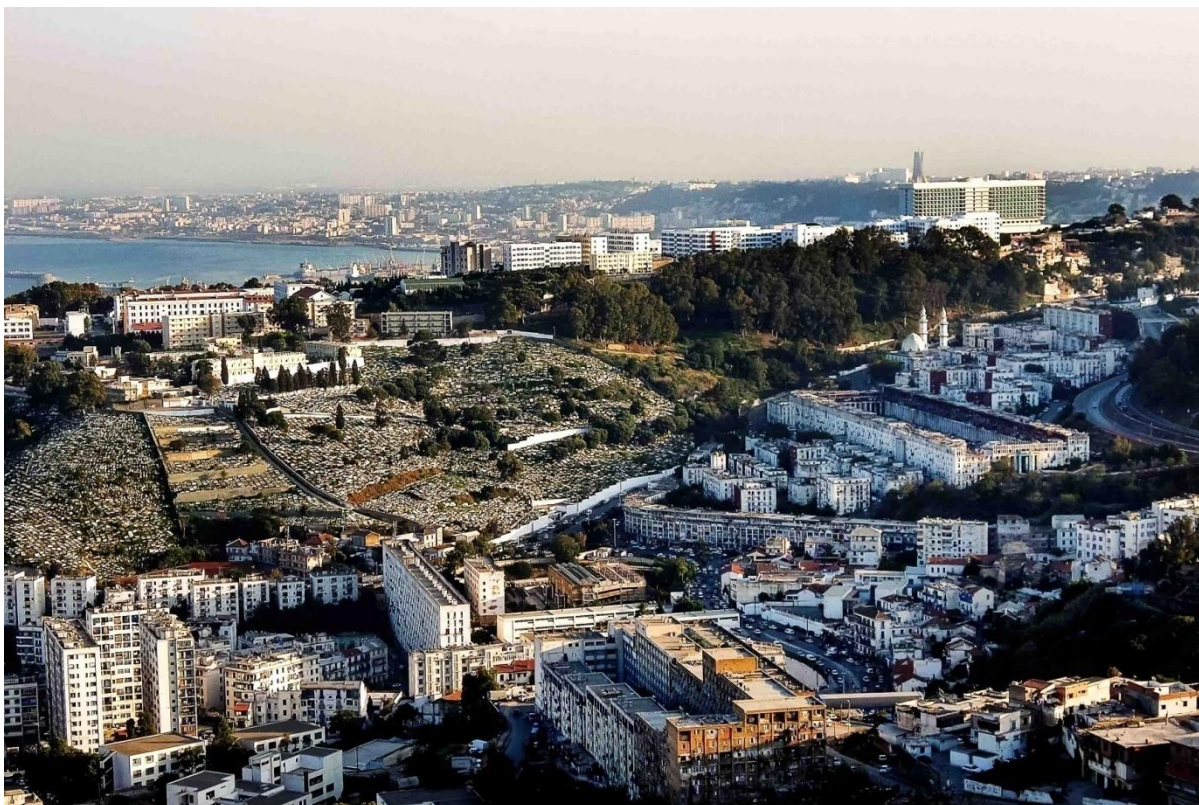
La Cité du précipice n'est, à dire vrai, pas une cité, plutôt un cube en béton percé de meurtrières et déposé sur le flanc d'une montagne noire.

En face, sur une autre montagne, il y a les imposants bâtiments du ministère de la Défense, ceux, plus modestes, de l'hôpital El-Kettar et, attenant, le cimetière qui porte le même nom... En contrebas, la rocade qui file vers l'autoroute du sud est bordée de bidonvilles. Au-delà, on a une vue aérienne sur les bâtiments du Climat-de-France avec un peu plus loin, la placette, ouverte tel un cratère creusé par un obus, sur laquelle se tient le marché.²⁴⁶

Ces composants descriptifs, riches en détails et en nuances, invitent le lecteur à un voyage immersif, presque sensoriel, jusqu'à cette cité que l'auteur qualifie de "Cité du précipice", porteuse d'une dimension symbolique ou métaphorique qui dépasse la simple description physique. La photo qui suit nous donne un aperçu pertinent sur les lieux où s'est déroulé l'histoire de La Cité, et nous fait même découvrir les bâtisses et les alentours décrits minutieusement par la plume de Aissat.

²⁴⁵ Sadek Aissat, p.177.

²⁴⁶ Ibid, pp. 176, 177.



Dans l'œuvre, l'auteur consacre une attention particulière à la description de la Cité, un espace qui s'étend sur plusieurs pages, de la page 176 à la page 181. Ce lieu, empreint d'une atmosphère sinistre et maudite, semble incarner tout ce que le narrateur réprouve et redoute. En effet, la Cité n'est pas simplement un cadre géographique ou un décor passif ; elle devient un personnage à part entière, chargé de symboles et de connotations négatives. Le narrateur, bien que hétérodiégétique – c'est-à-dire extérieur à l'histoire qu'il raconte – ne peut s'empêcher de s'impliquer émotionnellement lorsqu'il évoque cet endroit. Son discours, habituellement détaché et objectif, se teinte ici d'une subjectivité marquée, révélant une profonde aversion pour ce qu'il décrit.

La phrase qu'il prononce, « *On aurait dû appeler La Cité du Diable ce lieu où il habite* »²⁴⁷, résume à elle seule l'horreur et le dégoût que lui inspire cet espace. Le narrateur, en exprimant ouvertement sa répugnance, brise momentanément la distance narrative qui le sépare habituellement de l'histoire. Cette implication affective, bien que brève, révèle une faille dans son détachement apparent, laissant transparaître une forme d'empathie ou d'identification avec les personnages qui subissent l'influence néfaste de la Cité. Ce glissement narratif, où le narrateur passe d'une position d'observateur extérieur à celle d'un

²⁴⁷ Ibid, p.176.

témoin impliqué, ajoute une dimension supplémentaire à la description. Elle n'est plus seulement une évocation visuelle ou sensorielle, mais aussi une expérience émotionnelle partagée entre le narrateur et le lecteur : « *La Cité du précipice. La ville la porte sur son dos, pour mieux l'ignorer. Coupée de la rumeur des autres, elle est un mouvoir tranquille et discret.* »²⁴⁸

Un autre élément distinctif de cette Cité, c'est bien que vers la fin de l'histoire (les dernières lignes), elle change de statut, passant de *Cité de précipice* à *Maison de précipice* : « *Le cri de Boualem s'effrite. Des bribes folles s'en échappent, telles des langues de feu, vont dans une course aveugle se fracasser contre le mur de la Maison du Précipice.* »²⁴⁹. Cette transformation marque une évolution significative dans la symbolique et la portée narrative de l'œuvre.

La « Cité » évoque un espace collectif, vaste et complexe, souvent associé à la civilisation, à l'urbanité et aux structures sociales. Une « Cité du précipice » suggère une communauté ou une société entière située au bord d'un abîme, qu'il soit littéral ou métaphorique. Cette image renvoie à des idées de fragilité collective, de danger imminent ou de crise existentielle à l'échelle d'une population. La Cité, en tant qu'entité collective, peut symboliser les tensions politiques, les conflits sociaux ou les dilemmes moraux d'une époque. Paul Ricœur explique : « *la ville est un microcosme où se jouent les grands drames de l'humanité* »²⁵⁰. Ainsi, *la Cité du précipice* incarne une menace partagée, une destinée commune qui pèse sur tous ses habitants.

En revanche, la « Maison » est un espace intime, individuel et familial. Une « Maison du précipice » concentre le danger ou la tension dans un cadre plus restreint et personnel. Cette métamorphose réduit l'échelle de la menace, la ramenant à un niveau individuel ou familial. La maison, en littérature, est souvent associée à l'identité, à la mémoire et à l'inconscient : « *La maison est un des plus grands pouvoirs d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme.* »²⁵¹ Ainsi, *la Maison du précipice* peut symboliser une confrontation avec des vérités intimes, des traumatismes refoulés ou des choix personnels aux conséquences dramatiques.

²⁴⁸ Idem.

²⁴⁹ Ibid, p.259.

²⁵⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit*, op,cit, p. 112.

²⁵¹ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, 1957, Presses Universitaires de France, p. 17.

La différence entre les deux concepts réside donc dans l'échelle et la portée de la menace. *La Cité du précipice* représente une crise collective, une destinée partagée par une communauté ou une société, tandis que la *Maison du précipice* individualise cette crise, la ramenant à l'échelle d'une personne ou d'un groupe restreint. Cette transition peut refléter un mouvement narratif qui passe du général au particulier, du social à l'intime, ou encore de l'extérieur à l'intérieur.

Sur le plan symbolique, cette transformation peut signifier une intériorisation des conflits. Alors que *la Cité du précipice* évoque des enjeux externes (politiques, sociaux, historiques), *la Maison du précipice* plonge dans les profondeurs de l'âme humaine, explorant tous les sentiments négatifs : la culpabilité, la peur de l'inconnu ou la confrontation avec la mort, car clairement « *l'abîme n'est pas seulement devant nous, il est en nous* »²⁵². *La Maison du précipice* devient un espace psychologique autant que physique, où Boualem doit affronter ses propres démons.

La différence entre *la Cité du précipice* et *la Maison du précipice* réside dans le passage d'une menace collective à une crise individuelle, d'un espace social à un espace intime. Cette évolution reflète souvent une intensification dramatique et une intériorisation des enjeux narratifs, permettant une exploration plus profonde des thèmes existentiels et psychologiques. *La Cité du précipice* hante l'imaginaire collectif, tandis que *la Maison du précipice* hante l'âme individuelle, révélant ainsi les multiples facettes de la condition humaine.

Aissat, à travers sa prose soutenue et minutieuse, parvient à transformer des lieux réels en espaces littéraires chargés de sens. La cité du précipice, bien qu'elle puisse être associée à un endroit précis, devient ainsi un lieu où se jouent des enjeux humains, sociaux et existentiels, un symbole puissant de la déchéance, de la corruption et de la perte d'humanité. Elle incarne tout ce qui, dans l'univers de l'œuvre, est à la fois repoussant et inéluctable. Les descriptions détaillées des paysages, des rues, des bâtiments et des atmosphères contribuent à créer une ambiance, à donner vie à un univers où le réel et l'imaginaire se mêlent harmonieusement. En ce sens, le cadre spatial chez Aissat n'est pas un simple décor, mais un personnage à part entière, qui participe activement à la narration et à la construction des personnages et des thèmes abordés.

²⁵² Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 1980, Seuil, p. 68.

Un autre aspect de l'œuvre, ancré dans le réel, mérite d'être souligné : il s'agit d'un événement qui, de toute évidence, a profondément marqué l'écrivain au point de l'intégrer pleinement dans son récit. Cet épisode concerne le cinéaste Mohamed Amzert, qui s'est immolé par le feu à Paris. Lorsque les pompiers sont arrivés, Amzert, alors enveloppé de flammes, s'est dressé depuis le banc où il se trouvait, les bras écartés, et a prononcé un discours dont les secouristes n'ont retenu qu'une brève déclaration : « *Je suis un homme libre* ».

Il avait fuit l'Algérie en 1993 : « *Une nuit, en plein couvre-feu, deux individus m'ont roué de coups dans les rues d'Alger* », avait-il un jour raconté, sans pouvoir déterminer si cette agression relevait d'un acte politique ou d'une simple violence crapuleuse. « *Des proches m'ont averti que ma vie était en danger* », avait-il confié par ailleurs. Cet épisode, parmi d'autres, semble avoir scellé le destin de Mohamed Amzert.

Dans *La Cité du précipice* on lit l'histoire d'un certain cinéaste dit Mohamed A., avec les mêmes détails de la vie de Amzert, la même trajectoire, la même fin :

...La lumière l'avait enveloppé, le faisant cligner des yeux..., si bien qu'il s'était demandé si l'adolescent qui tendait les deux bras dans sa direction n'était pas un mirage. Le souffle coupé, il avait senti le sol se dérober sous ses jambes paralysées. Le Tokarev brillait au soleil. Clic ! clic ! clic ! Le coup n'était pas parti. Pendant des mois, durant des journées et des nuits entières, il a entendu ce petit bruit clic ! clic ! clic !

Puis son ami l'a appelé de Paris. Tu ne vas quand-même pas te laisser buter. Viens. Ici, il y a un lit pour toi, à boire et à manger. On partagera les cigarettes.

...l'ami le présente Mohamed A. Algérien exilé, cinéaste. Ça lui fait quelque chose d'être ainsi désigné, comme une épave,...

Il se lève, et cette fois se dirige vers la station d'essence. Il n'a pas à chercher. Tout à l'heure, en passant devant, ses yeux l'avaient, à son insu, localisée. Il retourne à son banc, mais cette fois s'assoit par terre. Il prend la précaution de poser la boîte d'allumettes à l'écart,

puis, comme un baigneur au hammam, il porte le bidon d'essence au-dessus de sa tête et s'arrose.²⁵³

La présence de cette séquence au sein de l'œuvre renforce l'hypothèse que *La Cité* est une autofiction. Mais Mohamed Amzert nous permettra de dévoiler une autre vérité bouleversante.

Le 12 mai, peu avant de mettre fin à ses jours, Mohamed Amzert déposa un ultime message sur le répondeur d'un proche : «*Je suis le dernier homme libre, je vais mourir maintenant, au revoir et bon courage.*» Il abandonna derrière lui une modeste valise jaune ainsi qu'un scénario au titre prophétique, **Boualem, pas de chance**. Dans cette œuvre, son protagoniste, **Boualem**, exilé à Paris, choisissait de s'immoler par le feu à la gare du Nord. Mohamed Amzert, quant à lui, opta pour une fin tragique dans le parc de Choisy.²⁵⁴

Boualem, figure centrale de *La Cité du précipice*, est avant tout une création originale de Mohamed Amzert, dont l'imagination a donné naissance à un personnage complexe, ancré dans un univers narratif singulier. Cependant, cette figure littéraire a connu une réinterprétation marquante sous la plume de Sadek Aissat, qui, tout en s'inspirant du scénario initial, lui a insufflé une nouvelle existence, une *vita nova* aussi brève qu'intense. Cette vie, toutefois, demeure tragiquement éphémère, ne durant qu'une seule journée, comme si Aissat avait voulu souligner l'inéluctabilité d'un destin auquel nul ne peut échapper, Sénèque résume : «*Le destin conduit celui qui l'accepte et traîne celui qui le refuse* »²⁵⁵. Ainsi, Boualem, chez Aissat, devient le symbole d'une lutte vaine contre une trajectoire prédéterminée.

Il est important de souligner que la section dédiée à Boualem dans *La Cité du précipice* porte un titre identique à celui du scénario originel d'Amzert : *Boualem Pas d'Chance*. Ce choix n'est pas anodin ; il trahit une volonté de préserver l'essence du personnage tel que conçu par son créateur initial, tout en le réinscrivant dans une narration nouvelle. Ce titre, en lui-même, encapsule une ironie mordante et une forme de pessimisme existentiel qui traverse les deux œuvres. On pourrait y voir une allusion à la condition humaine telle que la décrit Albert Camus : «*Il n'y a pas de destin qui ne se surmonte par le*

²⁵³ Sadek Aissat, p.p. 209, 210, 211.

²⁵⁴ <https://rachiddechemi.canalblog.com/archives/2015/06/03/32164620.html>, consulté pour la première fois le 15 mai 2023, et vérifié le 21 février 2025.

²⁵⁵ Sénèque, *Epistulae Morales ad Lucilium*, (*Lettres à Lucilius*) édition 1962, lettre 107, p. 234.

mépris »²⁵⁶. Pourtant, chez Aissat, ce mépris semble absent ; Boualem ne surmonte rien, il subit.

L'intention de Aissat apparaît plus claire encore lorsqu'on considère son désir de confronter Mohamed Amzert à son propre personnage. Cette rencontre, bien que fictive, symbolise une sorte de dialogue intertextuel entre les deux auteurs, où Aissat, en reprenant Boualem, ne se contente pas de rendre hommage à Amzert, mais le défie presque, en réécrivant son histoire sous un jour plus sombre : « *Le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture* »²⁵⁷. Chez Aissat, Boualem devient ainsi un palimpseste, un lieu où se superposent les voix d'Amzert et la sienne, dans une tension créative qui enrichit le personnage tout en le condamnant à une brièveté tragique. Boualem, dans cette dualité d'existences littéraires, incarne à la fois une fidélité à ses origines et une réinvention audacieuse, marquée par l'empreinte indélébile du destin : « *Boualem remarqua parmi eux un homme jeune... Au début, il avait des doutes quand l'inconnu lui apprit qu'il était cinéaste et travaillait à la télévision... Mohamed A. c'est ainsi que s'appelait le cinéaste... Boualem a rencontré une seule fois Mohamed A. depuis, par hasard, rue Larbi Ben M'hidi, ...* »²⁵⁸

Pour conclure, cette œuvre s'inscrit dans une tendance contemporaine où le récit de soi ne se contente plus de raconter une vie, mais cherche à en explorer les profondeurs, à en révéler les ambiguïtés et les contradictions. En mêlant réalisme et lyrisme, autobiographie et fiction, *La Cité du précipice* ouvre une voie médiane, où la narration devient un outil pour interroger non seulement le passé, mais aussi les mécanismes de la mémoire et de l'identité. Ce faisant, elle rejoint les préoccupations de nombreux auteurs contemporains qui, à l'instar de Sadek Aissat, cherchent à redéfinir les contours du récit de soi, en faisant de l'écriture un espace de liberté et de questionnement. Cette œuvre ne se contente pas de raconter une histoire ; elle invite à réfléchir sur la manière dont les récits, qu'ils soient factuels ou fictifs, peuvent porter la mémoire collective et contribuer à la construction d'une identité partagée. Portant en elle l'ADN de la vérité et se maquillant avec des produits fictifs, *La Cité du précipice* est une autofiction par excellence.

2.2.3. Je fais comme fais dans la mer le nageur, L'énigme:

2.2.3.1. Le narrateur et sa position

²⁵⁶ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942, p. 162.

²⁵⁷ Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, 1970, p. 12.

²⁵⁸ Sadek Aissat, p.207.

Dans sa troisième œuvre, Sadek Aïssat pousse le dialogue entre le réel et la fiction encore plus loin. Son protagoniste, D.Z., se présente comme un reflet troublant de l'auteur, partageant l'identité (algérienne), des traits de caractère et un parcours professionnel. Aïssat semble ainsi jouer avec le pacte autobiographique pour tester ses limites. Tout en réutilisant des éléments de sa propre vie, il choisit d'en modifier les détails et d'en fictionnaliser certains aspects, créant une tension entre authenticité et invention.

La distinction entre les trois « je » (écrivain, narrateur, personnage principal) repose sur une nomenclature explicite qui renforce leur hétérogénéité. Sadek Aïssat, en tant qu'auteur, signe l'œuvre de son nom propre. Le Narrateur supérieur, quant à lui, demeure anonyme, ce qui introduit une ambiguïté féconde. D'une part, ce narrateur se présente comme un simple « porte-plume », un intermédiaire par lequel s'exprime la voix de D.Z. : « *Je suis un porte-plume. La parole est celle de D.Z.* »²⁵⁹. Cette posture semble absoudre le Narrateur supérieur de toute responsabilité quant aux propos tenus par D.Z., suggérant une délégation narrative qui le dédouane. D'autre part, ce même Narrateur supérieur peut être perçu comme une extension de Aïssat lui-même, en sa qualité d'écrivain orchestrant le récit, ce qui brouille davantage les frontières entre création et créateur. D.Z., personnage central et narrateur principal, partage avec l'auteur certains traits ou expériences, tout en entretenant une connexion avec le Narrateur supérieur, renforçant ainsi l'interdépendance de ces trois figures.

Aussi, *Le Nageur* ne saurait être réduit à une simple narration linéaire ou univoque, centrée exclusivement sur une seule trajectoire existentielle. Loin de se contenter de retracer la chronique biographique de D.Z., l'œuvre se déploie telle une mosaïque narrative, orchestrant une polyphonie complexe où s'entrelacent une pluralité de récits et de destinées. Si D.Z. occupe indéniablement une position centrale dans certains chapitres, son histoire ne constitue qu'un fragment d'une fresque bien plus vaste, un univers foisonnant où se rencontrent et s'entrecroisent une constellation de voix et de figures telles que Sien ou Djelloul : « *Ça me revient maintenant ma mère elle avait dit qu'une fois elle avait mis du henné j'étais pas encore née et mon frère il était tout bébé.* »²⁶⁰ Ces personnages, loin d'être de simples satellites gravitant autour de D.Z., émergent comme des narrateurs autonomes, dotés d'une épaisseur propre et d'une singularité qui les distinguent radicalement de D.Z. et, par extension, de l'auteur lui-même, Aïssat. Sien par exemple décrite par D.Z. comme étant

²⁵⁹ Sadek Aïssat, p. 267.

²⁶⁰ Ibid, p.325.

une personne qui parle rapidement sans mettre de virgules dans son discours, cette empreinte est visible dans les parties racontées par Sien où aucune virgule n'a été utilisée. Pareil pour le cas de D.Z., car même si l'on pourrait être tenté, à première vue, de déceler une projection de l'auteur dans les segments narrés par D.Z., une lecture attentive révèle que ce dernier ne saurait incarner pleinement Aïssat : l'écrivain se tient à distance, manifestement étranger aux autres protagonistes, tant par leur identité que par la richesse de leurs expériences vécues, qui échappent à toute réduction autobiographique.

Cette abondance d'histoires est encore enrichie par un usage habile et discret des différents temps de la narration, qui apportent au texte un rythme vivant et une profondeur aux multiples facettes. Le jeu entre les perspectives temporelles, loin d'être une simple fioriture stylée, révèle une intention romanesque forte : celle de capturer la richesse du réel dans toute sa diversité, en faisant résonner un ensemble de voix qui, chacune à sa façon, participe à la création d'une fresque littéraire aussi subtile que universelle. Ainsi, *Le Nageur* dépasse les bornes d'un récit focalisé sur un seul personnage pour s'imposer comme une œuvre polyphonique aux voix multiples, où la structure même de l'œuvre devient le terrain d'une exploration humaine et artistique d'une intensité exceptionnelle.

2.2.3.2. La chronologie :

On ne peut parler de chronologie dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, car l'œuvre se manifeste d'abord par l'absence d'une structure narrative traditionnelle. Le récit, porté initialement par D.Z., un exilé algérien errant dans les banlieues parisiennes, est constamment interrompu par les voix d'autres personnages qui surgissent sans prévenir, brisant la continuité de l'histoire principale. Cette fragmentation évoque un désordre apparent, un refus de la cohérence imposée par une narration univoque. Chez Aïssat, cette révolte narrative traduit une résistance à l'ordre chronologique et logique, reflétant ainsi le chaos intérieur de l'exilé, déraciné de son passé et confronté à un présent insaisissable.

Les interruptions fréquentes dans le fil principal, causées par les récits secondaires des personnages comme Sien ou C.K. suspendent le temps narratif de D.Z., créant un effet de mise en abyme où chaque voix devient une vague déferlant sur la mer tumultueuse du texte. Deleuze écrit : « *Le chaos n'est pas l'absence d'ordre, mais la prolifération des possibles, une multiplicité qui échappe à toute synthèse* »²⁶¹. Dans ces interruptions narratives,

²⁶¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, p. 67.

l'élément central qui retient l'attention réside dans la figure singulière de l'intervenant principal au sein de l'histoire de D.Z. Ce personnage est El Anka, d'une envergure exceptionnelle, se distingue par sa manière de chanter son récit sous des horizons lointains, sans jamais en révéler explicitement le contenu ni dévoiler la nature de son infortune. Il demeure constamment présent, bien que situé en arrière-plan, tel un fil conducteur mélodique qui parcourt l'œuvre en une boucle incessante. Seul D.Z., doté d'une perception unique, parvient à décrypter les paroles de cette mélodie, comme le suggère Sadek Aïssat. Le lecteur, quant à lui, perçoit confusément que El Anka, à travers sa voix, raconte une histoire, mais reste incapable de saisir les mots précis qui traduisent les souffrances de D.Z. Cette distance entre la narration et la compréhension crée une tension narrative, où l'indicible et le non-dit acquièrent une puissance évocatrice, invitant le lecteur à dépasser les limites du texte pour en saisir les nuances implicites : *«J'arrive à appuyer sur le bouton play de mon radiocassette... El-Anka chante »*²⁶².

Si l'anarchie structurelle donne à l'œuvre son caractère chaotique, la polyphonie lui donne une profondeur humaine saisissante. La multiplicité des voix — celles de D.Z., des migrants, des marginaux rencontrés dans les foyers ou les rues — crée une symphonie discordante où chaque narrateur apporte sa propre tonalité. Cette polyphonie, au sens où l'entend Mikhaïl Bakhtine, dépasse la simple pluralité des perspectives pour devenir une « *coexistence de consciences indépendantes et inaliénables* »²⁶³. Chez Aïssat, les voix ne se soumettent pas à une autorité narrative centrale ; elles s'affirment dans leur singularité, interrompant le récit de D.Z. pour imposer leurs propres histoires, souvent ornées de souvenirs et de flash-back.

Prenons, par exemple, l'intervention de Sien, dont le récit sensuel et mélancolique : *« Je voulais pour la fête de l'Aïd les pieds et les mains rouges de henné. Le henné c'est des choses auxquelles je pensais plus mais qui me reviennent tout le temps depuis les mots de mon père que j'ai retrouvés enfouis dans moi dans mon sang »*²⁶⁴. Ce souvenir, enchâssé dans le récit principal, ne sert pas à éclairer l'histoire de D.Z., mais à ouvrir une autre fenêtre sur une expérience intime, celle d'un amour perdu. De même, les flash-back des autres personnages, introduisent des strates temporelles qui désorientent le lecteur, tout en enrichissant l'architecture du texte.

²⁶² Sadek Aïssat, p. 379.

²⁶³ Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970, p. 23.

²⁶⁴ Sadek Aïssat, p. 323.

L'interaction entre l'anarchie et la polyphonie dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur* ne se limite pas à un jeu formel ; elle reflète une tension existentielle profonde. Les nombreuses voix, en s'entrecroisant sans jamais se fondre, créent un déchaînement dans le fil narratif. Cette tension est également psychologique, comme le souligne Carl Gustav Jung : « *L'âme humaine est un théâtre de conflits, où les voix multiples de l'inconscient s'affrontent pour se faire entendre* »²⁶⁵. Chez Aïssat, les personnages semblent incarner ces voix intérieures, leurs récits fragmentés révélant les luttes intimes de l'exilé face à la perte et à l'altérité. L'interruption constante du récit principal par ces interventions traduit une forme de désarroi, mais aussi une quête de sens dans un monde dépourvu de certitudes.

D'un point de vue sociologique, cette structure anarchique et polyphonique peut être lue à travers le prisme d'Émile Durkheim, qui observe : « *La société n'est pas une unité monolithique, mais une constellation de consciences individuelles qui coexistent dans une tension dynamique* »²⁶⁶. L'œuvre de Aïssat illustre cette idée en donnant la parole à une communauté d'exclus — migrants, marginaux, oubliés —, dont les voix, bien que discordantes, forment un tableau poignant de la condition humaine.

À signaler, que l'histoire centrale racontée par D.Z. est introduite au début par le narrateur principal de l'œuvre, un début dans lequel on peut lire la fin et les différentes destinées de l'ensemble des personnages. Le narrateur principal ne re-intervient qu'après la disparition de D.Z. dans l'étrange rêve du nageur, pour clôturer l'histoire, en mettant le point sur la confusion entre leurs deux identités : « *Nous avons fini par nous confondre à certain moments, je ne savais plus qui parlait, qui pensait, de lui ou de moi. Il ne serait pas faux de dire que D.Z. a fini par devenir une partie de moi-même.* »²⁶⁷

Avec *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, Sadek Aïssat nous livre une fresque où l'anarchie et la polyphonie jouent un rôle central. Chaque personnage apporte sa pierre à l'édifice narratif, sans jamais prétendre à une vérité totale, créant une œuvre où l'éclatement devient un outil de réappropriation des souvenirs et des identités. Aïssat nous rappelle que dans la mémoire et des relations humaines, la compréhension ne peut être linéaire. La polyphonie littéraire devient ici la seule voie pour accueillir la complexité de ce chaos fécond.

²⁶⁵ Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, Buchet/Chastel, 1970, p. 112.

²⁶⁶ Émile Durkheim, *De la division du travail social*, PUF, 1893, p. 78.

²⁶⁷ Sadek Aïssat, p. 391.

2.2.3.3. La réalité dans *Le Nageur* :

Dans son œuvre *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, Sadek Aissat tisse une trame narrative où se mêlent subtilement les fils de sa propre existence et une fiction qui résonne avec une vérité universelle, accessible à l'ensemble du public. Cette démarche s'inscrit dans une tradition littéraire où l'auteur puise dans le réservoir de son vécu pour nourrir son art, en donnant une autre dimension à son passé à ses souvenirs afin de les protéger de la disparition : « *Les idées sont des succédanés des souvenirs ; dès que ceux-ci reparaissent, elles s'effacent* »²⁶⁸. Chez Aissat, le souvenir ne s'efface pas mais devient le socle d'une création où l'autobiographie se travestit en fiction. Ainsi, le personnage principal, D.Z., exerce la même profession que son « créateur », établissant un parallélisme qui abolit la frontière entre l'homme et son double littéraire. Il voulait se réinventer pour se donner la chance de corriger sa trajectoire, de ne plus faire les mêmes erreurs, sans se métamorphoser complètement car sa vie mérite quand-même d'être dictée et connue comme référence, « *il voulait se peindre tel qu'il est, avec ses défauts et ses qualités* »²⁶⁹. Cette mise en miroir souligne une volonté de transparence que Sadek Aissat adapte à sa manière, en projetant son moi dans une figure fictionnelle. D.Z. dans *Le Nageur*, un intello connu dans le foyer Sonacotra pour celui qui s'occupait de l'écriture des demandes et des lettres et aussi la lecture du courrier, ce statut a fait de lui quelqu'un d'aimé par la petite communauté qui l'entourait : « *Sa mère est morte. Sa sœur a continué à lui envoyer des lettres qu'elle faisait écrire par sa fille aînée, en arabe. Je les lui lisais, Djelloul étant analphabète bilingue.* »²⁷⁰. D.Z. n'était pas un simple écrivain, car les parties qu'il rédigeait dans l'œuvre sous la plume du narrateur supérieur (qui représente Sadek Aissat) portent les marques de son intellectualisme profond. Le texte se construit de parties architecturalement différentes. Entre des « *post-it* », des « *cahiers* », et des « *pancartes* », le texte que dicte D.Z. à Aissat est une voix qui crie fort, nous faisant voyager sur des espaces différents en papier :

Pancarte

Cracher par terre c'est cracher sur son pays.

Cahier

²⁶⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, coll. Folio, 1988, t. 1, p. 885.

²⁶⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Gallimard, coll. Folio classique, 2009, livre I, p. 33.

²⁷⁰ Sadek Aissat, p. 349.

J'eusse étais plus malin, et plus tard un adulte moins coupable certainement si, enfant, j'avais désobéi aux règles enseignant d'hygiène placardées sur les places publiques.

Je ne crache jamais par terre.

La mort est une chose douce. Le silence une mort naturelle. Fermer les yeux et se taire.

Post-it

Mais trouver le langage c'est une autre paire de manches. Le langage des autres, je veux dire, et non pas celui sur les autres.

Nicoletta Vallorani²⁷¹

De surcroît, l'exil, thème central de l'œuvre, unit D.Z. et son auteur dans une expérience commune, celle d'un départ volontaire, d'une rupture choisie pour échapper à un « mal » qui menaçait d'engloutir leurs aspirations. Cet exil, loin d'être une simple contingence biographique, s'élève au rang de symbole, symbole de solitude, de désespoir et de peur, car faire face à l'inconnu exige du courage : « *L'exil, dans une certaine mesure, est une solitude consentie* »²⁷². Chez Aissat, cette solitude devient un acte de résistance, une quête de liberté face aux ombres qui guettaient les rêves de l'auteur et de son protagoniste. Ce motif de l'exil volontaire, porteur d'une tension entre perte et renouveau, confère à l'œuvre une profondeur qui dépasse le simple récit personnel pour toucher à l'universel, D.Z. à l'instar de Aissat choisi l'exil, un exil qui le sépare de tout : « *Le choix, encore informulé, d'être un apatride... Ce choix, je le voulais indubitablement, je le désirais par-delà toutes les logiques possibles et admises, ne se liant qu'à la sienne propre- car il en avait bien une contrairement à ce que l'on aurait pu penser.* »²⁷³

Avant de clôturer cette partie, on doit insérer l'élément réel le plus important qui s'impose dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur* : SAS, de son vrai nom Sid Ahmed Smiane, figure pivot tant dans la vie de Sadek Aissat que dans la diégèse. Ami proche de l'auteur dans la réalité (la préface même de notre corpus a été rédigée par SAS), Smiane se mue en confident et compagnon de D.Z. dans la fiction, incarnant une passerelle entre le monde tangible et l'univers narratif. Cette transposition d'une relation authentique dans l'espace littéraire nous fait penser à Barthes qui explique que « *L'écriture est cet entre-deux*

²⁷¹ Ibid, p.336.

²⁷² Albert Camus, *L'Exil et le Royaume*, Gallimard, coll. Folio, 1957, p. 13.

²⁷³ Sadek Aissat, p.284.

*où le réel et le fictif se confondent dans une même vibration »*²⁷⁴. Smiane constitue le lieu de cette vibration, un ancrage dans le réel qui légitimise la fiction tout en la dépassant. SAS qui même dans la vie réelle préfère utiliser ses initiales, il signait ses chroniques toujours ainsi, ce qui ne plaisait pas à Aissat pourtant il les a utilisées dans ses textes. Ce, doit être pour la signification que porte le mot dans les deux langues, SAS qui se traduit en arabe à « base », et par extension « maison ». En français la signification n'est pas loin, désignant « barrage », « barrière », « digue », « mur ». Sid Ahmed Smiane représente pour Aissat ce foyer tant désiré dans son exil, et ce mur sur lequel il pouvait s'appuyer pendant ses moments de détresse, un SAS était nécessaire pour que Aissat ainsi que D.Z. puissent survivre et surmonter leur exil : *« Il y avait la photo dans les pages centrales du journal local, j'ai lu le journal, il était posé sur le comptoir du Petit Caporal. SAS ? Pourquoi signait-il SAS ses chroniques sur Le Matin ? je n'aimais pas cette signature, ... »*²⁷⁵.

Subséquemment, l'œuvre se construit comme un dialogue constant entre la vie vécue et l'imaginaire, où chaque élément, qu'il soit profession, exil ou amitié, témoigne d'une volonté de dire le vrai à travers le prisme de l'inventé.

Le Nageur ne saurait être réduit à une autobiographie déguisée de Sadek Aïssat. La coexistence de ces trois « je » – l'auteur, le Narrateur supérieur et D.Z. –, leurs rôles distincts et la richesse d'une narration éclatée témoignent d'une œuvre qui brule les limites d'un simple reflet de la vie de son créateur pour s'affirmer comme une construction littéraire complexe et délibérément fictionnelle. Ce qui fait la particularité du style de Aissat est aussi ce mariage entre souvenirs personnels et vérités factuelles et narratives. Derrida expose l'idée que *« tout récit, aussi autobiographique soit-il, est toujours déjà fiction »*²⁷⁶.

Cette nature fluctuante de l'œuvre nous révèle d'autres vérités. Entre autobiographie, fiction et autofiction, un autre ingrédient se rajoute et risque de tout changer. L'atmosphère qui règne dans *Le Nageur* est une atmosphère qui s'inspire et se base sur la chanson chaâbi. Tout un répertoire a été consacré pour mettre *Le Nageur* en vie, depuis le titre jusqu'à la dernière scène où le personnage principal D.Z. va se perdre et disparaître dans son étrange rêve du nageur. Les prémices d'un rang littéraire nouveau ? C'est ce qu'on va dévoiler et découvrir dans le chapitre suivant.

²⁷⁴ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, coll. Points, 1972, p. 25.

²⁷⁵ Sadek Aïssat, p.357.

²⁷⁶ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, 1967, p. 159.

Chapitre 2 :
**Mikhaïl Bakhtine et le dialogisme : aux sources de la
littérature chaâbi, une nouvelle voix de l'exil.**

Depuis plus qu'un quart de siècle, les travaux de Bakhtine ont eu une influence croissante sur la théorie littéraire, aussi bien en France qu'au Québec. Le théoricien russe a développé des idées dans des disciplines variées telles que la stylistique, la narratologie et l'histoire des genres, qui sont aujourd'hui largement utilisées par de nombreux critiques pour examiner une multitude de textes. Cependant, les spécialistes en littérature continuent de débattre de leur importance et même de contester leurs postulats. Julia Kristeva et Tzvetan Todorov ont joué un rôle déterminant dans la diffusion des idées de Bakhtine, qui transcendent désormais les frontières restrictives des études rabelaisiennes. Ces idées occupent à présent une position reconnue parmi les fondements théoriques de l'analyse immanente du texte littéraire.

Théoriquement, les idées de Bakhtine se trouvent à l'intersection de plusieurs grands courants de la critique littéraire contemporaine. À l'instar de nombreux grands penseurs littéraires de notre siècle, l'auteur *d'Esthétique et théorie du roman*²⁷⁷ a formulé des théories qui ont un lien direct avec les sciences humaines, en particulier la linguistique et la sociologie. Sous le signe d'une pluridisciplinarité rigoureuse, Bakhtine a consacré son attention aussi bien à l'étude du texte qu'à l'histoire des genres et formes littéraires. Dans de nombreux aspects, ses théories se présentent comme une réponse instinctive aux excès des *Formalistes russes*, qui se limitaient à considérer l'œuvre littéraire comme un ensemble de structures linguistiques à décrire.²⁷⁸

André Belleau nous explique que c'est grâce à Bakhtine que nous pouvons désormais aborder un certain aspect de la réalité littéraire dont l'approche était auparavant nébuleuse. Il le qualifierait de multiple, un terme qui permet d'associer certains grands textes qui, malgré des divergences substantielles d'inspiration et de perspective, semblent étrangement résonner les uns avec les autres. On a tendance à utiliser des expressions telles que polyphonie, plurivalence, hétérogénéité, qualité kaléidoscopique ou contrapuntique pour en parler.²⁷⁹

Selon Mikhaïl Bakhtine, l'idée de mélange des genres est essentielle pour l'analyse des formes littéraires. Bakhtine a étudié la manière dont les genres littéraires se chevauchent et évoluent, particulièrement au moyen de travaux mêlant des aspects comiques et sérieux, ce qu'il définit comme le genre intermédiaire. Cette méthode a marqué la théorie littéraire

²⁷⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des idées », 1978.

²⁷⁸ Richard Hodgson, (1995). *Mikhaïl Bakhtine et la théorie littéraire contemporaine*. Liberté, 37(4), 48–56.

²⁷⁹ André Belleau, *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal, 1990, p. 93.

actuelle en mettant l'accent sur le rôle crucial de la polyphonie et du dialogisme dans la littérature, où cohabitent diverses voix et points de vue.

À la lumière des travaux de Bakhtine, nous allons étudier l'œuvre de Sadék Aïssat *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, qui représente les éléments essentiels du concept « mélange des genres », ce qui fait d'elle une œuvre différente comparé aux autres textes de Aïssat.

1- Le mélange des genres :

1.1. Dialogisme et polyphonie de Bakhtine dans *Le Nageur* :

Pour comprendre l'architecture si particulière du *Nageur*, il est indispensable de se tourner vers les travaux de Mikhaïl Bakhtine, notamment son concept de dialogisme, qui offre une clé de lecture essentielle pour appréhender la complexité narrative. Bakhtine, dans ses analyses littéraires, a profondément renouvelé la compréhension du texte romanesque en insistant sur sa nature fondamentalement dialogique. Pour lui, le roman n'est pas un monologue univoque, mais un espace où se croisent et s'entrelacent une multitude de voix, de perspectives et de discours. Il affirme ainsi que « *le roman est par essence un genre dialogique, capable d'intégrer tous les discours sociaux et culturels* »²⁸⁰. Cette idée, centrale dans sa pensée, éclaire de manière particulièrement pertinente l'œuvre de Aïssat, qui se caractérise par une hybridité formelle (texte écrit entre prose et poésie) et une polyphonie narrative remarquables (plusieurs narrateurs prennent en charge la narration de l'histoire : le narrateur supérieur, D.Z. et Sien).

Le dialogisme, tel que l'envisage Bakhtine, repose sur l'idée que tout texte littéraire est traversé par une multiplicité de voix qui interagissent entre elles. Ces voix ne se limitent pas aux personnages ou aux narrateurs ; elles incluent également les discours sociaux, culturels et historiques qui imprègnent le texte. Bakhtine explique que « *chaque mot, chaque phrase, chaque récit est un carrefour où se rencontrent des perspectives divergentes, des idéologies et des expériences variées* »²⁸¹. Dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, cette multiplicité de voix est omniprésente. Le récit nous offre des fragments autobiographiques, des dialogues intérieurs et des digressions philosophiques, créant ainsi une texture narrative riche et complexe : « *Sur le quai de la gare de Sainte-Geneviève-des-Bois, il m'est souvent arrivé d'assister à un lâcher de fous, de les regarder virevolter,*

²⁸⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, 1970, p. 112.

²⁸¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit, p. 95.

papillonner. Je me souviens de la fois où j'ai vu Sid Ahmed, un après-midi, on avait libéré les dingues de l'hôpital psychiatrique. Un fou, c'est aussi léger qu'un papillon. »²⁸², le narrateur D.Z. dans cet extrait, passe sans transition de la description de la scène de la libération de fous à une réflexion philosophique, portant sa vision de sociologue humaniste, Sadek Aissat nous éclaire sur l'importance de la présence de tous les types de l'être humain dans une société, en comparant le fou à un papillon ce qui porte la touche esthétique de ces êtres souvent marginalisés, et au même temps il porte une vision sociocritique par rapport à ce lâcher à double sens : est-ce de la libération ou de l'abandon ? Le lieu même de la gare, avec son quai — espace de transition et d'arrêt temporaire —, accentue ce mélange d'entre-deux sur lequel repose le texte. La gare devient ici un microcosme des relations humaines : les fous y apparaissent comme des passants ou des voyageurs entre deux états, enfermement et ouverture, rationalité et irrationalité. Le fait d'assister à cet événement nous dévoile la position du narrateur, son regard reposant sur ces êtres virevoltants et papillonnants, lui a fait adopter une posture d'observateur externe, presque détaché, mais à la fois intrigué, voire poétisé dans sa façon de percevoir la scène. Cela renforce la problématique générale de l'interprétation sociale de la folie : comment nommons-nous l'autre lorsque nous l'observons ? Et comment cela influence-t-il son existence ? Barthes affirme que « *Regarder, c'est à la fois prendre possession et se perdre dans cet autre que nous ne comprenons pas entièrement.* »²⁸³. Le fou observé dans ce passage est là, physiquement, mais demeure insaisissable dans son intériorité.

Une interprétation psychologique pourrait également mobiliser les travaux de Jacques Lacan, notamment dans sa conceptualisation du regard comme espace réflexif entre l'autre et soi-même²⁸⁴. À travers la contemplation des « dingues » devenus papillons, c'est une interrogation sur l'ordre établi du monde qui transparaît, une remise en question de la norme par rapport à ce qui semble être une forme de « liberté déraisonnable ». Cette fluidité entre les registres et les genres illustre parfaitement le dialogisme bakhtinien, où chaque voix contribue à enrichir la polyphonie globale de l'œuvre.

L'une des manifestations les plus frappantes du dialogisme dans l'œuvre de Aïssat réside dans la pluralité des formes narratives qu'il emploie. Le texte ne se contente pas de suivre une ligne narrative unique ; il emprunte des chemins variés, intégrant des éléments

²⁸² Sadek Aissat, p. 345.

²⁸³ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, 1977, p. 21.

²⁸⁴ Jacques Lacan, *Le Séminaire XI : Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1973.

poétiques, des passages réflexifs et des récits fragmentés. Cette diversité formelle rappelle les propos de Bakhtine, pour qui « *le roman est un genre protéiforme, capable d'absorber et de transformer tous les autres genres* »²⁸⁵. Dans *Le Nageur*, cette absorption se traduit par une alternance constante entre prose et poésie, entre récit linéaire et digression :

J'aime imaginer des histoires.

C.K. s'est arrêté en cours de route pour acheter des cigarettes et un pack de bières. Cette fois il est seul et il pense à moi (...)

Il pense à moi il arrive pas à oublier mon visage et ma façon de rire.

Je lui ai dit que je m'appelle Sien.

Sien ? il avait répété.

Sien j'avais répété.

Il cherche quoi C.K. ?

Peut-être une place lui aussi.²⁸⁶

Constatant que l'extrait est entamé par une déclaration pertinente de la part de Sien : « J'aime imaginer des histoires », cette formule agit comme une mise en abyme, des histoires qui vont naître dans l'esprit de Sien sans pouvoir les vivre réellement. Des histoires au sein de l'histoire principale celle du Nageur. Important de savoir que cette déclaration va se répéter le long de ce chapitre raconté par Sien et qui porte aussi le même titre de « J'aime imaginer des histoires », cette redondance stylistique nous rappelle le côté poétique du texte et spécialement le refrain. Nous parlant de C.K. dans une scène presque cinématographique qui se base sur l'économie de langage, Sien adopte une structure linéaire, faisant appel à une narration classique, suivie directement d'une digression analytique. Une autre forme de discours s'impose dans ce passage qu'est le dialogue (parmi les rares fois où on va lire un dialogue dans toute la production romanesque de Sadek Aissat). Ce dialogue est d'une simplicité mystérieuse car entre ses lignes il cache une part de poésie qui réside dans la répétition du nom Sien ce qui crée une sonorité frappante, en jouant un écho qui retentisse dans la mémoire de C.K. Le passage clôturé par une question sans réponse ce qui brise encore une fois la linéarité du récit pour ouvrir un espace de spéculation. Cette alternance entre les genres et les registres crée une dynamique narrative qui capte l'attention du lecteur.

²⁸⁵ Mikhail Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op.cit, p. 120.

²⁸⁶ Sadek Aissat, p.319.

L'œuvre de Aïssat peut être envisagée comme une véritable mosaïque littéraire, où chaque fragment textuel apporte une pièce unique à la fresque narrative. Cette structure fragmentée, loin d'être un désordre, est une mise en application brillante du dialogisme bakhtinien. Comme l'a souligné Julia Kristeva, « *le texte est un tissu de citations, de références et de voix qui s'entrecroisent pour créer un sens pluriel* »²⁸⁷. Dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, chaque fragment – qu'il s'agisse d'un poème, d'une chanson ou d'un récit – dialogue avec les autres, créant ainsi un réseau de significations qui dépasse la simple somme des parties.

Nous sommes des marins perdus...la nuit on peut lever les yeux vers
le ciel et se dire sous cette étoile qui brille qui tourne en rond il y a
quelqu'un que je connais que j'aime qui est vivant qui peut-être pense
à moi-même si l'étoile qui brille elle est déjà morte depuis longtemps
quand sa lumière m'arrive, un jour nos trajectoires qui tournent en
rond se croiseront de nouveau avec ceux qu'on aime on a pas besoin
d'agenda.

Viens ô maître-nageur je vais te débarrasser de la mer !
Dépose le fardeau de la terre
Le vent a tout dispersé
Tout est poussière
Les sorties de la ville sont tristes
Les sorties de la ville sont l'exil du rire
Et la tristesse elle est ordinaire
Pleure si tu en as envie je t'offre ma poitrine
Pour toi elle sera tendre et mon épaule
Viens te débarrasser de ta peine
Elle est lourde ta peine du poids de la vie.²⁸⁸

Dans le passage précédent, poésie et prose s'entrelacent pour créer un écrit riche en sens et en émotions, mais aussi un écrit dialogique qui correspond aux théories élaborées par Bakhtine. La prose par son ton réflexif nous fait développer un ensemble de pensées qui peuvent être liées à un souvenir lointain, tandis que la poésie, par son appel à la mer et aux émotions brutes, nous fait explorer les dédales du cœur. Ces deux registres dialoguent pour conférer à l'ensemble une unité vivante et mouvante. L'intertextualité se glisse subtilement

²⁸⁷ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, 1974, p. 82.

²⁸⁸ Sadek Aïssat, p. 320.

ici : des réminiscences de la poésie romantique, ou encore des échos de poètes comme Baudelaire, réveillent l'idée que l'errance humaine trouve souvent écho dans une réflexion existentielle universelle et littéraire. Bakhtine parlerait ici de la polyphonie des voix contenues dans cette partie, où plusieurs époques et sensibilités se superposent dans une même résonance.

Le dialogisme bakhtinien permet à Aïssat d'enrichir son art de raconter des histoires « *le storytelling* », en intégrant des perspectives multiples et en brouillant les limites entre les genres. Cette méthode narrative, qui ne se limite pas à un simple exercice de style, contribue à approfondir les thèmes traités dans l'œuvre. Comme l'a souligné Roland Barthes, « *le texte pluriel est un espace où le lecteur est invité à participer activement à la construction du sens* »²⁸⁹. Dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, le lecteur est constamment sollicité pour établir des liens entre les différents fragments textuels, inclus indirectement par des passages qui l'invitent à réfléchir, à s'intégrer pour explorer les résonances entre les voix et les perspectives. La présence du narrateur supérieur dans le texte fonctionne comme un arrêt qui suscite des questions dans l'esprit du lecteur. Ce narrateur met le point sur plusieurs interrogations qui ont intrigué les personnages de l'œuvre et travaille pour que cela soit aussi les interrogations du lecteur qui absorbé par l'histoire se trouve dans l'obligation de chercher des réponses à ces questions en faisant appel à ses propres connaissances et savoirs, à sa philosophie :

J'ai senti souvent sourdre en moi une colère dont je ne localisais pas l'origine, ni les voies par lesquelles elle s'était insinuée dans mon corps, mais je pouvais presque, dans mes veines, en suivre la progression, la montée lente et tangible. Elle n'était pas consécutive à une pensée, elle eut été dépouillée de tout mystère sinon, elle naissait dans mon sang, sans lien évident avec mon esprit.²⁹⁰

Le lecteur dans le passage précédent est sollicité pour trouver des réponses aux questions posées par le narrateur supérieur. Ce dernier tisse ses interrogations à caractère philosophique, intérieurs, sans atteindre ses cibles. Cette invitation à la réflexion personnelle engage le lecteur à puiser dans ses propres connaissances et expériences pour tenter de comprendre ce phénomène décrit.

²⁸⁹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op.cit, p. 62.

²⁹⁰ Sadek Aïssat, p. 390.

De même, le passage soulève une problématique d'ordre psychologique, celle de la dualité entre l'esprit et le corps. Cherchant l'origine de cette colère qui réside le sang du narrateur, il insiste sur le fait que cette colère n'est pas consécutive à une pensée, ce qui la distingue des émotions traditionnellement considérées comme des réponses à des stimuli cognitifs. Cette idée renvoie à des théories contemporaines sur l'intelligence émotionnelle et la manière dont les émotions peuvent émerger indépendamment de la cognition consciente. Le lecteur entre en résonance avec le narrateur. Il est contraint non seulement de prendre conscience de cette émotion contenue, mais aussi de se demander : "Ai-je moi-même déjà éprouvé une telle colère inexpliquée ?" Ce questionnement instaure une forme de dialogue interne, où l'expérience du narrateur devient un miroir pour le lecteur. Le lecteur, en se confrontant à cette idée, est incité à revisiter ses propres conceptions des émotions et à les confronter à des savoirs scientifiques ou philosophiques qu'il pourrait connaître.

Cette interactivité narrative, rendue possible par le dialogisme, fait de l'œuvre de Aïssat une expérience de lecture à la fois intellectuelle et émotionnelle.

1.2. La carnavalisation :

Le concept de carnavalisation, créé par Bakhtine, constitue un fondement de base sur lequel a été fondée sa théorie littéraire citée notamment dans son ouvrage *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*²⁹¹. La carnavalisation est par rapport aux festivités carnavalesques parlant de la littérature et la culture, plusieurs éléments la distinguent, nous allons les évoquer et analyser en parallèle avec leur présence dans notre corpus de recherche :

1.2.1. Renversement des hiérarchies : Le carnaval représente un moment de désordre où les différentes catégories sociales se fusionnent créant un état de doute. Les rôles traditionnels vont être attribués inversement, les mœurs et les valeurs établies vont être remis en question. Dans la littérature, cela se traduit par un renversement des normes narratives et des normes sociales. Dans *Le Nageur*, les différents personnages, chacun avec son caractère, occupe une place et joue un rôle qui ne lui convient pas. Vivant en exil, leurs fonctions deviennent secondaires, le statut du marginalisé même quand il s'agit d'un intellectuel (le cas de D.Z.) attribue au personnage une valeur minime, faisant de lui un être qui dépend des décisions d'autrui, et au lieu d'être au sommet du pouvoir (de soi), il se trouve dans une longue file

²⁹¹ Mikhaïl Bakhtine, Gallimard, 1982.

d'attente pour enfin pouvoir prendre son destin en deux mains et le tracer au goûts de ses peurs, de ses délires et de sa vision ombrée de l'exil.

La vieille Raymonde trouvait que j'étais un Arabe fréquentable, j'avais fait du bon travail chez elle... Elle me recommandait à ses amis pour de menus travaux, et parfois me faisait un paquet, du linge ou de la nourriture. Un temps, j'avais également fait le coiffeur... Un jeune Marocain avait pris la relève et j'avais cessé cette activité. Djelloul et deux ou trois autres m'étaient restés fidèles, mais je n'acceptais pas leur argent. Ils m'offraient un coup à boire. Je disais platement, pour rigoler, je ne prends que du liquide. L'humour facile, autant que la réalité de l'argent ainsi banalisé, leur faisait plaisir.²⁹²

L'humour, dans ce passage, devient une clé précieuse pour saisir la carnavalisation à l'œuvre, notamment lorsque le narrateur lance avec malice : « je ne prends que du liquide ». Cette petite phrase, qu'il qualifie lui-même d'« humour facile », est bien plus qu'une expression légère. —, une plaisanterie qui joue sur le double sens du terme (l'argent et la boisson). Ce trait d'esprit, qualifié d'« humour facile », agit comme un outil de nivellement : il désacralise la valeur de l'argent, le ramenant à une banalité joyeuse, et suscite le plaisir collectif, un élément clé de la carnavalisation selon Bakhtine.

Cet humour ne se limite pas à un simple effet comique : il renforce la complicité entre les personnages. Le fait que cela « leur faisait plaisir » suggère une reconnaissance mutuelle et une solidarité qui transcendent les barrières sociales. Dans l'esprit du carnaval, le rire devient une forme de résistance douce, un moyen de défier les structures de pouvoir en les rendant moins oppressives. Ici, l'argent, symbole d'autorité et de hiérarchie, est banalisé et relativisé par le jeu verbal, créant un espace de liberté et de légèreté.

1.2.2. Ambivalence et polyphonie : Bakhtine met en évidence la dualité du carnaval, fusionnant le sacré et le profane, le sérieux et le ridicule. Cette dualité est présente dans la polyphonie, où diverses voix et points de vue cohabitent sans qu'un seul ne prédomine. Cela favorise une variété de perspectives et une profondeur de signification. *Le Nageur* discute cette question à travers le personnage de Djelloul (un ancien Harki) qui, vivant avec ses remords, renonce à la vie, à ses principes et à son éducation première. Djelloul vit en double existence, la première liée à son passé et la seconde à son présent et futur, essayant de créer

²⁹² Sadek Aissat, p.287.

un écart entre ces deux situations, son comportement le trahit parfois et met en doute ses préférences et ses regrets.

Tu entends bladi ?... Il avait raison le petit...je suis qu'un cafteur...Ils m'ont pas donné cinq minutes... Une dernière fois...embrasser les pieds de ma mère...la terre sous ses pieds... demander pardon... Une dernière fois voir l'Algérie... Je mérite...Je porte la pourriture et la lâcheté du monde dans moi.

Tu sais... J'ai jamais songé à me marier... J'aurais laissé quoi à mes enfants ?... Quelle histoire ? ... Celle d'un père cafteur ? ²⁹³

Si la polyphonie bakhtinienne évoque un dialogue de voix distinctes, elle trouve ici une expression intime, presque étouffée, dans les multiples facettes d'un même narrateur. On trouve d'abord cette voix rauque, accusatrice, qui martèle « je suis qu'un cafteur » et « je mérite », comme un juge impitoyable tourné contre lui-même. Puis surgit une voix plus douce, presque enfantine, qui murmure le désir de « la terre sous les pieds de sa mère » et de revoir l'Algérie – un timbre qui trahit une nostalgie déchirante. Enfin, une troisième voix, hésitante, s'interroge : « J'aurais laissé quoi à mes enfants ? Quelle histoire ? » Ces questions, posées au vide, dessinent un homme qui doute, qui cherche un sens à sa vie au milieu des ruines de son passé. Ces voix ne s'accordent pas ; elles se heurtent, se chevauchent, formant une sorte de chant dissonant qui fait de ce texte un espace vivant, habité par une humanité fragile et multiple.

En se nommant « cafteur » et en s'attribuant « la pourriture du monde », Djelloul se jette dans une posture d'abaissement volontaire, un geste carnavalesque qui rejette toute prétention à la grandeur. Embrasser les pieds de sa mère, c'est un acte d'humilité extrême, presque théâtral, qui renverse les codes de la fierté virile pour célébrer un amour brute. Mais là où le carnaval de Bakhtine éclate en rires et en renouveau, ici, le ton reste grave, presque funèbre. L'ironie pointe pourtant dans cette question amère : « Quelle histoire ? ... Celle d'un père cafteur ? » C'est un sourire en coin, un rire qui ne franchit pas les lèvres, une moquerie de soi qui fait mal. Cette carnavalisation avortée ne libère pas ; elle enferme le narrateur dans son propre spectacle, où il joue à la fois le bouffon et le condamné. Et c'est peut-être là que réside sa force : dans cette capacité à se montrer tel qu'il est, sans masque, dans toute sa misère et sa vérité.

²⁹³ Ibid, p. 358.

1.2.3. Corps grotesque : il s'agit d'une représentation exagérée et souvent comique du corps humain, mettant en avant ses fonctions biologiques et ses excès. Il symbolise la régénération et le renouvellement, et il est souvent associé à la satire sociale et à la critique des normes culturelles. D.Z. le héros du *Nageur*, établit avec son corps une drôle relation qui se penche vers un détachement physique, abandonnant le concret et se focalisant sur l'abstrait et le psychique. Plusieurs parties de l'œuvre aborde le corps de ce côté beaucoup plus biologique, en faisant de lui un objet à connotation négative.

L'envie d'uriner m'a sorti du coma dans lequel m'ont plongé l'alcool et le haschich. Mon cerveau, comme mon corps, empêtrés dans mes vapeurs glauques, trop cassés pour réagir convenablement, m'ont suggéré à l'unisson de pisser dans le lit, ce n'est pas grave, normal tu na vas pas te laisser emmerder par ça. Je me suis rendormi dans ma couche détrempée, rasséréné. Plus tard, la bile qui obstruait ma gorge a de nouveau forcé mes yeux à l'éveil. En haut d'un escalier étroit et raide, dont on ne voyait pas le bout, autour, pas de rampe, rien à quoi se raccrocher, le vide bleu du ciel uniquement, je tentais de résister à l'appel, au mouvement irrépessible qui entraînait mon corps vers la chute, et vomissais abondamment.²⁹⁴

Dans ce passage l'urgence physiologique agit comme un sursaut, une secousse qui tire le narrateur de l'engourdissement où l'ont plongé l'alcool et le haschich. Cette résurgence du corps, décrite avec une honnêteté qui surprend, incarne le grotesque bakhtinien : un corps qui ne se contient pas, qui déborde de lui-même, refusant l'immobilité et la dignité conventionnelle. Lorsqu'il cède à l'idée de « pisser dans le lit », D.Z. ne s'abandonne pas à la honte ; au contraire, il y voit une forme de simplicité naturelle – « ce n'est pas grave, normal » – comme si cet acte, dans sa banalité, portait en lui une étrange douceur, une acceptation de soi qui frôle l'absurde. On retrouve ici l'esprit du carnaval selon Bakhtine : un moment où les hiérarchies s'inversent, où le bas du corps triomphe du haut, où la raison cède la place à une pulsion brute, presque joyeuse dans son insolence.

Le retour au sommeil dans cette « couche détrempée » prolonge cette impression d'un corps qui se fond dans son environnement, un motif cher au grotesque où les limites entre soi et le monde s'estompent. Il y a, dans ce « rasséréné », une tendresse inattendue, comme si le narrateur, en s'abandonnant à cette humidité tiède, trouvait un apaisement fugace, une

²⁹⁴ Ibid, p. 374.

manière de se réconcilier avec sa propre vulnérabilité. Mais ce répit est vite brisé par une nouvelle révolte organique : la bile qui « obstrue la gorge » et force l'éveil. L'image de l'escalier raide, sans rampe, perdu dans un « vide bleu du ciel », introduit alors une tension nouvelle. On pourrait y lire une aspiration vers quelque chose de plus grand, une élévation vite sabordée par le vomissement, cet acte qui ramène le narrateur à la pesanteur de sa condition.

1.2.4. Liberté et transgression : Le carnaval est un espace de liberté où les règles et les contraintes sociales sont temporairement suspendues. Cette liberté se traduit dans la littérature par une ouverture à l'innovation et à la transgression des normes littéraires et culturelles. Le texte du *Nageur* est un texte architecturalement original dans sa forme et dans son genre. Un texte qui reflète l'immense culture de son auteur qui va tisser son histoire en faisant appel à plusieurs cultures d'où on doit évoquer le concept de *l'interculturalité*. Marc Bosche explique que: « l'interculturalité, le fait d'être interculturel, la qualité qui lui est associée fait de nous des êtres humains aux confins de leur propre culture, à l'intersection de cultures contrastées, à la rencontre d'autres cultures. Elle est partout. »²⁹⁵. *Le Nageur*, est un texte qui semble être le filtre de toute une vie : plusieurs expériences, plusieurs lectures, plusieurs voyages et plusieurs défaites : « ...j'avais pensé à me couper les doigts, une image rencontrée dans un texte de Tahar Djaout sur Hölderlin dont j'avais ressenti l'impact, semblable celui de deux balles dans la tête. »²⁹⁶

L'évocation d'une mutilation volontaire, suivie d'une métaphore aussi brutale, s'inscrit dans cette esthétique du bas matériel, où le corps devient le lieu d'un excès qui défie toute retenue (ce que nous avons déjà vu précédemment). Cependant, si le carnaval bakhtinien se caractérise par une dimension collective et festive, la transgression ici revêt un caractère singulièrement introspectif et tragique. Elle ne célèbre pas une libération jubilatoire, mais expose une tension intérieure, où la liberté d'écrire ou de ressentir se paie par une confrontation avec la destruction – symbolique, certes, mais d'une intensité quasi physique. La référence à Tahar Djaout, dont l'œuvre porte les stigmates d'une résistance à l'oppression, enrichit encore cette réflexion. Son texte sur Hölderlin, source de l'image analysée, apparaît comme un pont entre deux expériences de la création : celle du poète allemand, dont la quête d'absolu confine à l'anéantissement, et celle de l'écrivain algérien, dont la plume s'est dressée contre les forces qui cherchaient à l'étouffer. Cette rencontre intertextuelle souligne

²⁹⁵ Marc Bosche, *Anthropologie Interculturelle*, Indicatif éditeur (Afnil) : 2-9516584, Janvier 2008, p.14.

²⁹⁶ Sadek Aissat, p. 375.

une transgression qui dépasse les seules normes littéraires pour s'attaquer aux cadres culturels plus larges, ceux qui imposent le silence ou la conformité. La liberté, dans ce contexte, se manifeste comme un acte de défi, où l'écriture devient une arme à double tranchant, capable de blesser autant qu'elle libère.

1.2.5. Satire et critique sociale : le procédé de la carnavalisation ouvre une voie libre vers la critique sociale via l'humour et la satire. Elle fournit un espace où les structures de pouvoirs et les normes sociales doivent être revues souvent de manière subversive et ludique. Aissat évoque cette critique sociale à travers le rejet de la terre, il critique la société et ses conditions qui l'ont poussé à l'exil. Il critique le silence de la société qui n'a pas bougé le doigt pour défendre ses enfants, il s'autocritique aussi, en se reprochant son incapacité de faire autrement, d'agir sans s'éloigner de sa terre maternelle. Cela sans atteindre au respect de son pays, sans le trahir ou le haïr.

Après mon départ du pays, ma mère s'est inventée les ténèbres idoine et des rôles de suicidée, s'est instituée gardienne des pierres sur la terre de son père. Elle s'est forgée une âme d'ogresse dans l'espoir de me manger. Elle ne désespère pas.

Quand mon père est mort, j'ai tué passeport et carte de séjour puis me suis surpris à pleurer très tard dans mes nuits, à en faire trembler les murs du foyer,...

²⁹⁷

La mère est en principe une figure douce, un pilier réconfortant, mais dans le passage elle prend une forme contradictoire à sa nature, elle « s'invente les ténèbres idoine » et « des rôles de suicidée », comme si elle se drapait dans la souffrance, un rôle qu'elle jouerait avec une pointe d'exagération théâtrale. En se forgeant « une âme d'ogresse » pour dévorer son propre enfant, cette pensée relève de l'humour noir, une caricature, une façon de prendre le cliché de la mère sacrificielle et de le tordre jusqu'à en faire une créature monstrueuse. D.Z. le narrateur ne se contente pas de pleurer son père mais il « tue » son passeport, sa carte de séjour, comme s'il voulait rayer d'un coup tout ce qui le lie au monde officiel, à cette machine administrative qui nous enferme dans des cases. Il se termine par s'effondrer, pleurer jusqu'à faire trembler les murs. Ce mélange de révolte et de fragilité est d'un ton absurde. On sent une critique, un regard moqueur sur ces grands gestes de défiance qui

²⁹⁷ Ibid, p. 368.

finissent dans une solitude un peu ridicule, comme si la société, avec ses règles et ses murs, restait toujours debout, indifférente à nos cris.

La mère, cette « gardienne des pierres » – une image presque noble, sacrée – se transforme en ogresse. C'est un renversement total : elle passe du rôle de protectrice à celui de menace, dans une sorte de parodie macabre. Le grotesque, qui est au cœur du carnaval selon Bakhtine, explose dans cette idée d'une mère qui veut manger son enfant – une inversion des lois naturelles qui choque autant qu'elle fascine. D.Z. entre dans la danse. Détruire ses papiers, c'est un peu comme quitter la scène officielle pour rejoindre une marge chaotique, un espace où les règles ne tiennent plus. Ses pleurs démesurés font partie du carnaval : une émotion poussée à l'extrême, jusqu'à devenir presque risible, le carnaval de Bakhtine : un lieu où le tragique et le drôle se mélangent, où on se libère des masques sérieux pour en endosser d'autres, plus exubérants, plus vrais peut-être.

La carnavalisation chez Bakhtine est un outil littéraire qui permet de déconstruire et de réinventer les formes narratives et les normes culturelles, en s'inspirant de l'esprit de liberté et de renouveau du carnaval.

2- L'empreinte du journaliste dans *Le Nageur* :

L'impact de l'écriture journalistique dans un texte littéraire est une exploration émouvante de ce qui se joue lorsque ces deux registres se croisent, ils tissent une trame singulière, où le lecteur, tantôt ancré dans le tangible, tantôt porté par l'élan de l'imaginaire, découvre une œuvre qui semble respirer au plus près de nous.

L'écrivain, tel un chroniqueur, plante son décor avec une netteté qu'on peut qualifier de photographique. Et puis, on croise ce souffle, cette cadence qui fait battre le récit. Les phrases, taillées dans l'économie du journalisme, courent, s'essoufflent, s'arrêtent net pour mieux repartir. C'est comme si l'auteur, pressé par une urgence douce, voulait nous prendre par la main et nous faire découvrir un monde pleins de sens. Cette vivacité donne au texte une peau, une chaleur ; elle nous rappelle que les mots, eux aussi, peuvent avoir un pouls, une respiration qui fait écho à la nôtre.

Mais ce dialogue entre les deux écritures n'est pas une simple promenade. Une tension, douce et rude à la fois, entre le regard qui observe et celui qui ressent. D'un côté, une voix qui énonce, qui pose les faits comme des pierres sur un chemin ; de l'autre, une voix qui creuse, qui s'attarde dans les silences, qui écoute les murmures d'une conscience. Cette

friction, lorsqu'elle est bien menée, fait naître une lumière rare : le monde extérieur se reflète dans une âme, et l'âme, à son tour, éclaire le monde. C'est une danse où l'on passe du dehors au dedans, où l'on comprend que les deux ne font qu'un.

L'écriture journalistique, avec son goût pour l'ici et maintenant, peut faire d'un texte littéraire un miroir tendu vers nos joies, nos colères, nos luttes. Elle glisse dans les lignes une question, un écho de ce qui nous traverse, comme si l'auteur, en racontant une histoire, nous racontait aussi un peu à nous-mêmes. C'est un fil ténu qui relie l'intime au collectif, le "je" au "nous".

Pourtant, tout cela demande un souffle mesuré. Car si l'on cède trop à la rigueur du journaliste, le texte risque de s'éteindre, de perdre cette chaleur qui fait qu'on le serre contre soi comme un ami. La littérature, après tout, n'est pas qu'un constat : elle est une promesse, un refuge, un éclat d'humanité qui refuse de se taire. *Le Nageur* contient l'empreint du journaliste que Aissat était avant de s'aventurer dans le monde de la littérature sur des terres étrangère (l'exil).

2.1. Les caractéristiques de l'écriture journalistique²⁹⁸ :

- La clarté et la concision sont au cœur de cette pratique. Aissat dans *Le Nageur* était souvent contraint par le temps et l'espace, ce qui l'a poussé d'aller droit au but. Le Foyer Sonacotra représente les traits de tout un monde, dont on peut y trouver toutes les catégories de la société confondues, le temps de l'histoire forme une trajectoire pertinente qui nous renvoie sans hésitation à la période de la décennie noire en Algérie. Cette fusion ne se limite pas à un espace et à un temps mais s'acharne à nous expliquer la mélancolie des habitants du foyer séparément, consacrant un espace pour chaque reporter (une partie pour chaque narrateur). L'œuvre se constitue de neuf parties : la première et la dernière parties sont racontées par le narrateur supérieur. Au cœur de la narration, la quatrième partie est racontée par Sien, tandis que le reste des parties a été raconté par D.Z. le héros de l'histoire. On rappelle que chaque narrateur, au sein de sa partie racontée, peut intégrer d'autres narrateurs secondaires, en les interrogeant ou en leur demandant leurs avis. Dans la quatrième partie racontée par Sien, par exemple ; deux autres narrateurs vont intervenir, Bibou (son enfant) et C.K. : « *Aujourd'hui on a été au manège. On a vu des Indiens...des vrais Indiens avec des chevaux... On a été dans le train fantôme sans toi... j'ai pas pleuré...j'ai pas eu la trouille sur*

²⁹⁸ <https://leporteplumes.com/fiches-pratiques/lecrit-journalistique-specificites/> consulté le 15/12/2024.

*la tête de moi mes yeux ont pleuré tout seuls... »*²⁹⁹. Le passage raconté dans un langage enfantin, avec ses fautes et ses lacunes nous démontre l'honnêteté et la sincérité du narrateur qui reste fidèle au discours de son invité et le rapporte tel qu'il est sans le modifier ou le corriger.

- L'utilisation de phrases courtes et d'un lexique accessible permet de capter rapidement l'attention du lecteur. Cette exigence de clarté est particulièrement cruciale dans un monde où l'information circule rapidement et où l'attention du public est constamment sollicitée. Sien dans *Le Nageur*, un personnage pivot, qui reflète le mieux cette caractéristique. La langue de Sien ressemble plus à une langue parlée que écrite, en ne respectant pas la grammaire, on va constater plusieurs « ne » de négation qui vont sauter volontiers de son jargon, en plus des marques de la ponctuation qui se limitent au « point final » ou un « point d'interrogation » quand il s'agit d'une question. Cela n'empêche que ses phrases sont d'une extrême simplicité que ce soit au niveau structural ou significatif : « *J'ai pleuré parce que je voulais pas que Bibou plus tard quand il sera grand il pense comme moi à chercher des choses lointaines et que lui aussi en cherchant à déchirer son histoire il déchire sa vie.* »³⁰⁰. Les mots dans cette citation sont directs. Ils frappent. Ils portent une douleur vive, une peur profonde, celle d'un héritage qui blesse. Sien se livre et saisit le lecteur, le tire vers l'intime, en marquant une urgence, un besoin de dire avant que tout s'efface. Le lexique, accessible, touche vite. Il n'exclut personne. Il invite à ressentir, à comprendre sans détour.

- L'objectivité et la véracité des informations constituent des piliers fondamentaux du journalisme. Un reporter doit faire marque d'objectivité, les faits doivent être présentés d'une manière neutre, en s'appuyant sur des sources fiables et en intégrant des citations directes pour défendre leurs affirmations. Dans *Le Nageur*, et pour pouvoir se libérer de ce fardeau d'émotions et de sentiments, le narrateur supérieur va céder la parole aux autres personnages de l'histoire, qui vont exprimer leurs maux et leurs désirs, quant à lui, il reste à l'écart, à contempler et décrire objectivement. Dans son statut de narrateur hétérodiégétique, ce narrateur supérieur qui ne fait pas partie de l'histoire peut y faire bien sûr des intrusions :

Comme D.Z. habité par la pâleur distante des jours, j'ai brisé à intervalles réguliers mes béquilles mais conservé un filet quand lui a

²⁹⁹ Sadek Aissat, p. 311.

³⁰⁰ Ibid, p. 313.

évolué au dessus du vide total, au-dessus du néant. Moi, tous les matins je me lève, prends le métro, puis le train et le bus, pour me rendre à mon travail. Dans la poche intérieure de ma parka, il y a mon passeport et mon titre de séjour, ainsi qu'une carte d'identité tombée en désuétude.³⁰¹

- L'engagement envers une couverture véridique est essentiel non seulement pour maintenir la crédibilité de la publication, mais aussi pour préserver la confiance du public envers les médias. Autrement dit, l'écriture journalistique se permet de vérifier l'information, la corriger et la republier sans que cela pose problème, l'important est de ne pas trahir la confiance du récepteur. Aissat, pour se faire, a inclus des éléments véridiques dans son histoire, permettant le lecteur de les vérifier afin de confirmer son honnêteté, la présence de son ami intime SAS dans le texte a créé un contraste narratif, entre le fictif et le réel, à travers le passage raconté par Sid Ahmed lui-même, journaliste de carrière et dans l'œuvre et dans la vraie vie aussi:

D. est sorti tout seul...On a entendu les rafales tout de suite après...
D. n'a pas vu les militaires planqués dans la nuit et ils ont tiré sans sommation... La voiture a fini dans un mur et D. s'est trainé dehors...
Il avait peur d'être achevé, il savait pas si c'était des vrais ou des faux soldats... Alors il a joué son va-tout, il a sorti sa carte de presse... Les soldats l'ont mis dans leur camion avec le sang qui coulait...³⁰²

- Le journalisme s'articule autour d'une structure efficace, souvent organisée selon le modèle de l'inversion pyramidale. Dans le sens de construire une base de données dont l'important est en premier, le récepteur reçoit l'essentiel de l'information au début, avant d'arriver à la fin de l'article. *Le Nageur* débute par nous donner le filtre de l'histoire, commençant par la fin, en nous dévoilant le destin de chaque personnage, la lecture de la suite nous permet seulement de découvrir les détails, et le parcours que va traverser chaque protagoniste pour arriver à l'état dévoilé lors des premières pages.

Djelloul est mort.

C.K. est parti.

³⁰¹ Ibid, p. 392.

³⁰² Ibid, p. 362.

Le cadavre de Sid Ahmed a été découvert, à l'heure de la balade matinale des chiens, couché dans la blancheur immaculée d'une pelouse enneigée.

Sien et Habib sont allés à la montagne, dans une station de ski.

Je suis rentré dans ma chambre mettre ma felouque en carène. Pour la première fois j'ai donné deux tours de clef à la serrure de ma porte.³⁰³

- Le style journalistique est souvent marqué par un dynamisme narratif qui, sans sacrifier l'exactitude, cherche à captiver le lecteur par des descriptions vivantes et une mise en scène des événements rapportés. Ce qui permet d'humaniser les nouvelles, créant un rapport d'empathie avec le public sans toucher à la rigueur du journaliste. Sadek Aissat a inventé dans son œuvre une multitude d'éléments auprès desquels il s'est familiarisé au point de leur parler, cela sans modifier l'ampleur et l'atrocité des scènes décrites et des événements racontés. Pour se monter solitaire, D.Z. dans *Le Nageur*, dans sa chambre étroite, dont le plafond risque de l'écraser, a trouvé compagnie auprès d'une araignée ! Il lui parle, la nourrit et la protège sans délaissier son rôle principal de narrateur : « *Ensuite j'ai revêtu mon jogging en coton pour me tenir chaud préparer plusieurs joints, mis des mouches dans la boîte de l'araignée, et ouvert une autre bouteille de rhum blanc.* »³⁰⁴

2.2. Les styles et les genres journalistiques :

L'écriture journalistique est une voix qui nous parle, qui nous attrape par la manche pour nous raconter le monde tel qu'il vibre sous les doigts de ceux qui le scrutent. Elle peut se faire grave et précise, comme elle peut surgir, rapide et légère. Parfois, elle s'habille d'un sourire ou d'une colère dans une chronique où l'auteur nous tend un bout de son cœur, et d'autres fois, elle nous prend la main pour nous guider au milieu d'un reportage qui sent la poussière et le bruit. À travers un prisme académique, on devine dans ces nuances bien plus qu'un art d'écrire : c'est une rencontre, un échange vivant entre celui qui tient la plume, ceux qui tournent les pages et ce grand théâtre humain qu'ils partagent. Chaque mot, chaque ton, porte en lui une étincelle de nous-mêmes, un écho de nos questions, et la promesse fragile d'un sens à tisser ensemble.

³⁰³ Ibid, p. 271.

³⁰⁴ Ibid, p. 378.

L'écriture journalistique varie entre le reportage, le fait divers, le journalisme d'investigation, le commentaire et bien d'autres genres qui dépendent du type de journalisme : la presse écrite, radiophonique ou l'audiovisuelle.

Sadek Aissat journaliste et sociologue de formation, a travaillé comme reporter à *Algérie Actualités* et a écrit ses chroniques « Café Mort » (ou Maure) dans le quotidien *Le Matin*. Ce qui démarque *Le Nageur* dans sa structure, et qui porte la touche journalistique dont l'écrivain n'a pas pu se débarrasser est bien ce « Cahier » qui figure dans l'œuvre d'une façon récurrente. Sur terrain, lors de la couverture d'un événement quelconque, le journaliste est appelé à porter les notes qu'il juge importantes sur un calepin ou dans un cahier. Aissat tel un chroniqueur à travers cet espace littéraire qu'il a créé dans *Le Nageur*, a fait émerger les leçons de vie tirées d'une existence marquée par l'exil, la mémoire et la quête d'identité. Aissat tisse un lien subtil mais puissant entre l'écriture littéraire et l'écriture journalistique, deux dimensions qui, loin de s'opposer, se nourrissent mutuellement dans son œuvre. « Le Cahier » devient le lieu d'une réflexion introspective, d'un dialogue entre le réel brut du journaliste et l'imaginaire poétique de l'écrivain, offrant une passerelle entre le constat factuel et la méditation universelle.

« Le Cahier », dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, hérite de cette rigueur journalistique : il est le lieu où les faits, les rencontres et les observations s'inscrivent avec une précision presque documentaire. Pourtant, il ne s'agit pas d'un simple relevé factuel. Chez Aissat, le « Cahier » dépasse cette fonction première pour devenir un espace de méditation.

Ainsi, les leçons de vie consignées dans le « Cahier » ne sont pas des vérités figées, mais des instantanés d'une réalité vécue, filtrés par la subjectivité de l'écrivain. Parlant par exemple de ses femmes et hommes qui comme lui, communistes et seuls, dans la foule :

« *Cahier*

*Je ne reconnaissais pas ces hommes et femmes bramant de haine. »*³⁰⁵. On reconnaît l'œil du journaliste qui capte le mouvement, la texture du réel. Mais cette observation se mue en une interrogation: «*Pourquoi ces visages hostiles tournés vers moi, pauvre malheureux qui n'a pas pu reconnaître les clameurs de la meute ? »*³⁰⁶ Ici, le cahier devient le lieu où le regard

³⁰⁵ Ibid, p. 299.

³⁰⁶ Idem.

journalistique s'élargit, où le fait brut s'enrichit d'une profondeur introspective, révélant la porosité entre les deux formes d'écriture qui habitent Aissat.

Si le « Cahier » puise dans l'héritage journalistique de Aissat, il s'ouvre également à une dimension littéraire qui dépasse le simple enregistrement des faits. Dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, l'écriture se fait poétique, fragmentaire, presque musicale, portée par les échos du chaâbi d'El Anka qui traversent le texte. Le « Cahier » n'est plus seulement un outil de témoignage ; il devient un espace de création où les leçons de vie se transforment en images, en métaphores, en récits :

Cahier

Le croassement du corbeau est détestable, sa démarche empesée et suffisante de canard franchement grossière. Ma mère racontait que le corbeau, jaloux de la jolie perdrix aux pieds teints de henné avait, jadis, tenté d'imiter sa démarche. Il s'est lamentablement emmêlé les pattes et, n'ayant pu retrouver la sienne, il est demeuré, à vie, affublé de cette façon grotesque, pédante et démonstrative, de se mouvoir.³⁰⁷

Ce proverbe algérien inclus dans le Cahier de D.Z. nous illustre avec une finesse mordante les périls de l'imitation servile, qui, au lieu d'enrichir, dépouille l'individu de son authenticité, le laissant prisonnier d'une contrefaçon maladroite de ce qu'il ambitionnait d'égaler.

Le génie de Sadek Aissat réside dans sa capacité à faire du « Cahier » un espace de synthèse entre l'écriture journalistique et l'écriture littéraire. Ces deux pratiques, souvent perçues comme antagonistes – l'une attachée au réel, l'autre à l'imaginaire – se rejoignent dans une démarche qui reflète à la fois son parcours et sa vision du monde. Le « Cahier », en tant qu'objet narratif, permet cette fusion : il conserve la trace du journaliste qui observe et témoigne, tout en offrant à l'écrivain un terrain pour sublimer le réel, sachant que « *l'écriture est un acte d'interprétation qui relie le vécu au raconté, le particulier à l'universel* »³⁰⁸. Chez Aissat, le « Cahier » est cet acte, un lieu où les leçons de vie, issues d'une observation minutieuse du monde, s'élèvent à une réflexion intemporelle sur l'exil, la fraternité et la résilience.

³⁰⁷ Ibid, p.298.

³⁰⁸ Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, Seuil, 1986, p. 135.

Cette hybridité est d'autant plus significative qu'elle reflète l'identité même de l'auteur : un homme déchiré entre deux terres, deux cultures, deux langues, entre un passé algérien et un présent français, entre la rigueur du militant et la liberté du créateur. Le « Cahier » devient alors le symbole de cette tension féconde, un espace où l'écriture journalistique, avec son ancrage dans l'histoire immédiate, dialogue avec l'écriture littéraire, qui projette cette histoire dans une dimension intemporelle. François Maspero, dans sa postface à l'édition complète des romans de Aïssat, note que « *écrire, pour lui, était un acte libérateur, à la fois souffrance et apaisement* »³⁰⁹. Le « Cahier », dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, incarne cette libération, un pont entre le constat lucide du journaliste et la quête poétique de l'écrivain.

Le « Cahier » dans l'œuvre de Sadek Aïssat est bien plus qu'un simple outil d'écriture ; il est le cœur battant d'une démarche qui entrelace l'écriture journalistique et l'écriture littéraire pour donner voix aux leçons de vie. À travers lui, Aïssat, journaliste de carrière et écrivain de cœur, transforme les blessures de l'exil et les éclats du réel en une méditation profonde sur l'humanité. En cela, son œuvre s'inscrit dans une tradition francophone qui, de Kateb Yacine à Assia Djebar, fait de l'écriture un acte de résistance et de réconciliation. Le « Cahier », dans sa simplicité apparente, devient un héritage précieux : celui d'un homme qui, comme le nageur dans la mer, a su affronter les vagues pour laisser une trace lumineuse de son passage, et dont le lecteur devient non seulement un observateur, mais aussi un acteur engagé dans la quête du sens.

3- La littérature chaâbi :

Lorsque l'on aborde *Je fais comme fait dans la mer le nageur* de Sadek Aïssat en s'inspirant du concept de « mélange des genres » si fondamental dans la pensée de Mikhaïl Bakhtine, on se trouve face à une œuvre qui incarne avec une profondeur saisissante cette idée d'hybridité. Bakhtine, en parlant du roman, voyait un espace où les barrières entre les styles et les registres de langage s'effacent, permettant au littéraire de se mêler à l'ordinaire. C'est exactement ce que Aïssat réussit à faire dans ce texte poignant sur l'exil.

À la lecture de *Je fais comme fait dans la mer le nageur* de Sadek Aïssat, on est d'abord saisi par une vague poétique qui traverse le roman dès la première page de couverture : le titre. Ce dernier est emprunté à une q'sida d'El Hadj El-Anka, maître du chaâbi, qui souffle dans le texte une mélodie pleine d'émotions et de chagrin. D.Z., le narrateur, nous fait

³⁰⁹ François Maspero, in *Sadek Aïssat, Trois Romans, Posteface*, Barzakh, 2011, p. 393.

découvrir l'exil avec un œil sévère. L'angle sous lequel les maux du héros ont été traités nous dévoile une écriture qui se base sur le spleen et la poétique. Le texte du *Nageur* est l'espace où la poésie vient prêter sa flamme, sa capacité à faire voir et sentir, tout en s'enracinant dans une histoire qui respire plus large, plus vraie.

On trouve aussi cette allure d'épopée qui se dessine, mais pas comme on l'attend. Le parcours de D.Z., cet Algérien déraciné qui arpente les banlieues parisiennes, pourrait rappeler ces héros d'autrefois, partis défier le destin à travers des contrées hostiles. Mais ici, rien de grandiose ni de clinquant : c'est une quête qui se replie sur elle-même, une odyssée intime où la gloire cède la place à un goût amer de désillusion. Chez Aïssat, D.Z. ne triomphe pas ; il avance, vacille, porte son exil comme un poids qu'il ne peut ni poser ni oublier, et c'est dans cette fragilité qu'on le reconnaît, qu'on le sent proche.

Mais ce qui vous accroche vraiment, ce sont ces bribes de vie qui viennent se faufiler dans le texte, ces morceaux d'ailleurs qui le rendent si dense, si vivant. Les chansons d'El-Anka, ne fonctionnent pas comme un élément esthétique dans l'histoire, elles sont la voix d'une Algérie perdue qui chante encore dans la tête de D.Z., des cordes tendues entre lui et un pays qu'il ne peut plus toucher. Et puis, il y a ces éclats de réel – le foyer Sonacotra, les immigrés maghrébins – qui donnent au roman des airs de journal, comme si Aïssat avait voulu capter un bout de vérité brute. À cela s'ajoutent les instants où D.Z. s'arrête pour penser, alors que « *penser* dit-il, *c'est avoir mal aux yeux* », à son destin, ou à son exil et ses séquelles, cela nous permet de frôler quelque chose de plus grand, une réflexion qui touche au sens même d'être au monde. C'est ici que réside la magie du roman d'après Bakhtine, où tout est significatif : les voix qu'on entend dans la rue, les chansons qu'on fredonne, les silences qu'on traîne... toute cette trame est tissée dans une toile qui dit plus que ce qu'elle montre. Chez Aïssat, tout cela n'est pas décoratif ; c'est le pouls d'un homme qui se débat dans l'entre-deux, qui cherche à dire ce qui échappe, et qui finit par nous parler, à nous, de ce qu'on porte tous un peu dans le creux de nos vies.

Chez Sadek Aïssat, ce mélange des genres ne relève pas de l'anarchie; il s'érige en un véritable dialogue, une polyphonie au sens où Mikhaïl Bakhtine l'entendait. Dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, la voix de D.Z., le narrateur, résonne avec une clarté poignante, mais elle ne chante pas seule. Elle se mêle aux échos de son passé – ces souvenirs qui le tiennent éveillé –, aux refrains des chansons populaires qui le poursuivent comme des fantômes familiers, et aux murmures des lieux qu'il traverse, ces banlieues parisiennes aux

contours flous. La gravité de sa douleur, cette blessure sourde de l'exil, s'entrelace avec des éclairs de tendresse fugitive ou une ironie discrète. Cette trame complexe incarne à merveille –encore une fois- la vision bakhtinienne du roman comme un carrefour vivant, un espace où les registres – qu'ils soient nobles et ciselés ou simples – ne se contentent pas de coexister : ils se répondent, se nourrissent, et s'élèvent ensemble dans une harmonie qui ne va jamais de soi.

Cette polyphonie n'est pas un simple artifice littéraire chez Aïssat ; elle devient le reflet d'une résonance profondément humaine. À travers D.Z., on entend plus qu'un individu : on perçoit une multitude de voix qui habitent son silence, celles d'une Algérie perdue dans les plis du temps, celles des exilés qui partagent son ombre, et même celles des rues qu'il foule, chargées d'histoires anonymes. Le sérieux de son errance ne l'empêche pas de laisser filtrer des instants de douceur – un regard échangé, un souvenir qui réchauffe – ou une pointe d'humour léger, comme une façon de tenir la tristesse à distance. *Le Nageur* excelle à accueillir ces tonalités disparates, à les faire dialoguer sans jamais les fondre en une seule note. Chez Aïssat, ce dialogue devient une force vive, une manière de dire l'homme dans toute sa contradiction – à la fois brisé et debout, seul et peuplé de ceux qu'il a laissés derrière lui. Ainsi, ce mélange ne brouille pas le récit ; il le rend plus grand, plus proche, et nous rappelle que la vie elle-même est faite de ces voix qui s'entrecroisent, dissonantes peut-être, mais toujours vibrantes d'humanité.

Mais qu'en est-il de cette chanson qui hante *Le Nageur* ? Qu'en est-il de son impacte ? Qu'est-ce qu'elle a de commun avec l'écrivain ? Avec *Le Nageur* ? Et comment a-t-elle rénové le mode et le genre romanesque de l'œuvre à la lumière de la théorie bakhtinienne ?

3.1. La musique chaâbi : l'histoire d'un peuple en souffrance.

La chanson chaâbi, constitue l'âme musicale d'Alger, puise ses racines au cœur des quartiers populaires de la Casbah, ce dédale historique qui domine la baie d'Alger. Ce genre musical naît d'un métissage riche, mêlant subtilement héritages arabo-andalous, culture berbère et influences méditerranéennes. Vers la fin du XIX^e siècle, pendant la période coloniale en Algérie, le chaâbi s'est imposé comme un mode d'expression privilégié pour les marginalisés. Le nom même de "chaâbi", qui signifie "populaire" en arabe, souligne son attachement aux couches modestes et son rôle de vecteur de la mémoire collective. Il est

important de signaler, que le nom / adjectif "chaâbi" est invariable qui ne se conjugue pas et ne s'accorde pas.³¹⁰

Cette musique repose sur des formes poétiques anciennes, notamment la q'sida, une poésie dite classique portée par un langage raffiné. Ces textes sont souvent chargés d'émotions, abordant les thèmes du déracinement, des peines d'amour, des injustices sociales ou encore de la quête de spiritualité. Dès ses débuts, le chaâbi devient beaucoup plus qu'une musique : il est un récit, un miroir de la société qui résonne dans le cœur de ses auditeurs.

Abdelkader Bendameche explique :

La musique et le chant connus, aujourd'hui, sous l'appellation générique de chaâbi se définit comme étant un assemblage de différents genres lyriques usités au début du XX^{ème} siècle en Algérie. Si les distingués cheikh qui ont vécu à Alger et ses environs ont eu la chance d'asseoir une notoriété avérée à leur personnalité, il n'en demeure pas moins que ce genre musical à l'origine madih dini (chants religieux), est appelé « Mdihi » à Mostaganem et à Tlemcen au début du XX^{ème} siècle.

Le genre chaâbi est, musicalement, un dérivé de l'andalou ; il s'est inspiré, en effet, des modes usités dans la noubat andalouse, mais se veut plus autonome par rapport à la tradition bien rigide héritée de l'Andalousie.³¹¹

Musicalement, le chaâbi est marqué par l'utilisation de l'instrument estampillé de ce genre : le mandole, souvent accompagné de percussions telles que le tar ou la derbouka. L'absence d'orchestres sophistiqués et l'importance donnée à la voix confèrent au chaâbi une pureté et une proximité rare avec son public. L'interprète devient ainsi une sorte de **conteur**³¹² moderne, chaque note et chaque mot portés par une sincérité désarmante.

Si attachée au chaâbi, la population algéroise trouve dans cette mélodie un bout de son être et de sa mémoire. Le chaâbi, en relatant les douleurs de l'exil, l'enracinement dans la patrie et les histoires poignantes du quotidien, a forgé une identité musicale propre à Alger (et

³¹⁰ Cela s'est passé au moment de la création du Festival national de la chanson chaâbi en 2006, une idée proposée par Abdelkader Bendameche.

³¹¹ Abdelkader Bendameche, *Amar Ezzahi ou l'éclat juvénile de la chanson chaâbi*, ENAG, 2022, p. 32.

³¹² Ce point sera étudié dans les parties suivantes, p. 28

ses environs). Il est une fenêtre sur un passé parfois douloureux, mais aussi une source de sagesse et de réconfort. Sa popularité repose également sur l'universalité de ses messages : chaque auditeur pourrait y trouver un écho à ses propres expériences.

Un des traits marquants du chaâbi est la richesse de ses enseignements. Ses textes regorgent de morales et de leçons, et ils s'appuient souvent sur des proverbes et sagesse populaires. Combien de fois a-t-on entendu les anciens dire : « *Écouter le chaâbi, c'est apprendre un peu plus sur soi-même* » ? Des thèmes tels que la patience face aux épreuves, la futilité de l'orgueil et l'importance de la droiture se glissent dans les mélodies, laissant une empreinte durable dans le cœur des auditeurs.

L'histoire du chaâbi est aussi indissociable de celle de l'exil. Beaucoup de ses grands interprètes composèrent leurs œuvres loin de l'Algérie. Ces chants parlent donc d'un double déracinement, physique et spirituel, et touchent par là même toutes les générations. El Hadj El-Anka, souvent considéré comme le père du chaâbi moderne, évoquait cette dualité à travers ses chants qui ont marqué les esprits comme des voyages qui débutent dans la douleur et s'achèvent dans la sagesse.

3.2. Les points communs entre le chaâbi et *Le Nageur* :

Le Nageur de Sadek Aissat et la chanson chaâbi, notamment à travers le patrimoine culturel légué par Hadj M'hamed El-Anka, partagent des convergences significatives qui s'articulent autour de la mémoire collective, de l'expression des blessures sociales et de la quête d'authenticité. Ces points communs, ancrés dans une démarche artistique et culturelle, permettent d'éclairer la manière dont Aissat s'inspire du chaâbi pour tisser son récit romanesque, tout en prolongeant son essence dans un cadre littéraire.

L'une des similitudes fondamentales réside dans la thématique de la dépossession et du déracinement, qui constitue un fil conducteur tant dans le roman de Aissat que dans le répertoire chaâbi. Le titre même de l'œuvre, extrait d'une q'sida interprétée par El-Anka, *El Meknassia*,³¹³ illustre cette idée : « Je fais comme fait dans la mer le nageur » évoque une lutte solitaire contre des forces écrasantes, une métaphore qui trouve écho dans les textes chaâbi exprimant les souffrances d'un peuple confronté à l'oppression politique et aux dislocations identitaires. Comme le souligne Sid Ahmed Semiane, ami proche de l'écrivain, «

³¹³ Annexe 2.

L'œuvre de Sadek est indissociable de la musique chaâbi, indissociable de la voix d'El-Anka »³¹⁴. Cette fusion entre littérature et musique traduit une volonté de donner corps aux expériences de marginalisation et d'exil, thèmes omniprésents dans les poésies populaires algéroises. Dans *Le Nageur*, Aissat nous parle de ses expériences musicales partagées avec SAS: « *Avec Sid Ahmed, quand nous écoutions le Cheikh, je savais qu'on pensait aux mêmes choses.* »³¹⁵ La voix d'El-Anka, avec ses chants célèbre la nostalgie tout en rappelant les cicatrices du passé. De même, Aissat, écrit dans un contexte d'exil et de fracture politique, s'érige en acte de préservation d'une identité algérienne mise à mal. L'écoute partagée du Cheikh devient un moment de communion où les deux hommes, sans avoir besoin de mots, saisissent les « mêmes choses » : la douleur de la séparation, la nostalgie d'un foyer perdu, et l'élan de survie face à l'adversité.

On ajoute que le chaâbi et l'œuvre de Aissat se rejoignent dans leur ancrage populaire et leur vocation à refléter l'âme d'une société. Le chaâbi, né dans les ruelles de la Casbah d'Alger, est par essence une musique du peuple, comme l'indique son nom dérivé de l'arabe « ša'abī » (populaire). De manière analogue, Aissat, à travers son œuvre, s'attache à restituer la voix des déshérités, des exclus, en puisant dans une esthétique qui transcende les conventions littéraires élitistes (la conception du héros qui a changé à travers le temps, passée d'un héros classique fort, beau, blond, riche, ... à un héros intelligent, arrivant à l'héros méchant ou ce qu'on appelle l'antihéros, le héros objet, le héros tragique et bien d'autres). Cette démarche fait écho à la définition donnée par Abdelkader Bendameche : « *La musique et le chant connus, aujourd'hui, sous l'appellation générique de chaâbi se définit comme étant un assemblage de différents genres lyriques usités au début du XX^e siècle en Algérie* »³¹⁶. Chez Aissat, cette hybridité se manifeste dans une prose poétique qui mêle récits personnels et héritage collectif, à l'image des q'sidas chaâbi qui entrelacent mélodies andalouses et paroles dialectales accessibles : « *J'ai longuement parlé d'El Anka à Sien, en empruntant les chemins de traverse des écoliers fuyeurs, étourdis par le soleil, qui se perdent en bord de mer dans les fourrés des pinèdes, de leur enfance.* »³¹⁷. De la musique, de la poésie, du récit,... un amalgame qui reflète bien la pluralité du *Nageur*.

³¹⁴ Sid Ahmed Semiane, *Istikhbar (Préface) de Sadek Aissat, Trois Romans*, Barzakh, 2011, p.15.

³¹⁵ Sadek Aissat, p. 362.

³¹⁶ Abdelkader Bendameche, op, cit, p.32.

³¹⁷ Sadek Aissat, p.296.

Un autre point commun réside dans la fonction mémorielle et résistante des deux formes artistiques. Le chaâbi, sous l'impulsion d'El-Anka, s'est imposé comme un vecteur de résistance culturelle face à la domination coloniale, notamment à travers des chants tels que « *El Hamdoulillah mabqach istiîmar fi bladna* » (Louange à Dieu, le colonialisme n'existe plus dans notre pays), composé en 1962 pour célébrer l'indépendance. De même, l'œuvre de Aissat, écrite dans un contexte d'exil en France après 1991, porte la trace d'une résistance intérieure, celle d'un homme blessé par son exclusion du Parti de l'avant-garde socialiste (PAGS) et par les bouleversements de l'Algérie post-indépendante. Son œuvre devient ainsi un espace de préservation de l'identité algérienne, où la musique d'El-Anka agit comme un refuge et une source d'inspiration spirituelle : « *Une fois, Sien m'a demandé qui était ce musicien arabe dont les cassettes tournaient en boucles sur mon poste. J'ai dit El Anka, j'aime beaucoup. C'est un grand nageur, un maître-nageur. Le Maître des nageurs. Et en dehors de lui qu'est-ce que tu aimes comme musique ?* *El Anka.* »³¹⁸.

Cette citation nous offre un aperçu saisissant de la relation intime entre Sadek Aissat et la musique de Hadj M'hamed El-Anka, figure emblématique du chaâbi. En mettant en relief le rôle central que joue cette musique dans l'univers de l'écrivain, à la fois comme refuge face aux tumultes de l'exil et comme source d'inspiration spirituelle. Ce « Maître des nageurs » représente une boussole dans les eaux troubles de l'exil. Pour Aissat, exilé loin de son pays au moment où il rédige son œuvre, cette musique agit comme un rempart contre l'effacement. En la désignant comme sa seule réponse à la question de ses goûts musicaux, il signale qu'El-Anka n'est pas une option parmi d'autres : il est l'essence même de ce qu'il cherche à préserver, un lien indéfectible avec une Algérie qu'il refuse de laisser s'évanouir dans le silence.

Pour terminer, l'esthétique de la profondeur et de l'authenticité relie intimement les deux corpus. Le chaâbi, bien que dérivé de la tradition andalouse, s'en émancipe par une simplicité et une liberté formelle, comme le note Bendameche en soulignant son autonomie par rapport aux « *traditions bien rigides héritées de l'Andalousie* »³¹⁹. Aissat, quant à lui, transcende les cadres romanesques conventionnels pour explorer une écriture empreinte de lyrisme et de paradoxes, où l'esprit « ankaoui » – défini comme « le mariage des contraires » par certains commentateurs – trouve un écho littéraire. Cette quête d'authenticité se traduit

³¹⁸ Ibid, p. 295.

³¹⁹ Abdelkader Bendameche, op, cit, p.32.

par une plongée dans les tréfonds de l'âme humaine, un trait que partagent le chaâbi et *Le Nageur* dans leur capacité à dire l'indicible, et refléter et interpréter les maux de la société : « *J'arrive à appuyer sur le bouton play de mon radiocassette avant de me remettre dos contre le mur, les jambes allongées. El-Anka chante Je fais comme fait dans la mer le nageur. Mes yeux se ferment.* »³²⁰. D.Z. dans son exil physique et intérieur, ne trouve apaisement que dans la chanson chaâbi qui l'aide à s'exprimer sans prononcer un mot, auprès d'El-Anka qui en l'écoutant trouve confort et sérénité, D.Z. se livre sans avoir de remords, le tout est dit dans une mélodie.

Je fais comme fait dans la mer le nageur et la chanson chaâbi, incarnée par l'héritage d'El-Anka, convergent dans leur rôle de chroniqueurs des blessures collectives, de passeurs de mémoire et de défenseurs d'une identité populaire. À travers son œuvre, Aissat ne se contente pas d'honorer le chaâbi ; il en fait une matrice narrative qui prolonge son souffle poétique et sa portée universelle, tout en restant fidèle à ses racines algériennes.

3.3. L'Écho du Chaâbi : Naissance d'un genre littéraire authentiquement algérien

La littérature chaâbi, bien qu'elle ne se présente pas comme un genre littéraire aux frontières nettement tracées, à l'image des littératures classiques ou modernes, peut être appréhendée comme une forme d'écriture qui tire sa sève des qualités essentielles de la tradition musicale chaâbi, née dans les profondeurs des quartiers populaires algériens, notamment à Alger, au seuil du XX^e siècle. Elle se caractérise par un mélange subtil de styles, un enracinement profond dans la parole transmise de bouche à oreille, une volonté de donner voix aux vécus des gens simples, et un équilibre délicat entre la fidélité aux héritages du passé et une audace novatrice. Ces qualités lui confèrent une identité singulière, à la croisée des chemins entre tradition et renouveau, ses caractéristiques qu'elle partage avec la chanson chaâbi peuvent être classées comme suit :

3.3.1. Les caractéristiques de la littérature chaâbi :

Le mélange vibrant des mots qui s'entrelacent comme des âmes : La littérature chaâbi se reconnaît à la façon dont elle tisse ensemble des fils d'origines diverses, unissant la q'sida ancienne aux accents du parler quotidien. En littérature, cela devient une écriture qui respire, qui hésite entre le chant murmuré et le silence pesant. Chez Sadek Aissat, dans *Le Nageur* les

³²⁰ Sadek Aissat, p. 379.

phrases semblent se chercher, tantôt légères comme une mélodie, tantôt lourdes comme un secret qu'on n'ose dire. Cette danse incertaine peut saisir le lecteur, le perdre dans un labyrinthe de sons et de sens, comme s'il entendait des voix venues d'un autre temps, flottant dans l'air sans jamais se poser :

Sur une page blanche du cahier, j'avais griffonné des mots à l'encre violette.

Soleil
reflet noir et luisant
là-bas sur la mer
et le nageur
Roseau du vent
rose des sables
poisson peau douce

Algue marine
vin d'humeur
navire d'horizon

Mouette en cri
grain plissé
creux de la main
jour raisin³²¹

Ces mots dispersés, écrits en guise de poème, nous font penser que le tout n'a pas été écrit, qu'il y a des voix et des idées qui ont été cachées, des histoires entre les lignes qui refusent d'être dévoilées. La première strophe forme une mosaïque poétique qui mêle des images de lumière, d'eau, de mouvement et de nature. Les quatre premiers vers évoquent une scène maritime illuminée et dynamique. Tandis que les trois derniers changent de registre, passant de l'immense à l'intime, de l'eau au vent et au sable. Ces vers peignent un voyage sensoriel et spirituel, un dialogue entre l'homme et les éléments, uni par une esthétique de contrastes et de fluidité.

La deuxième strophe est centrée sur l'idée d'un voyage ou d'une exploration, à la fois physique et intérieure, teintée d'éléments naturels et émotionnels, l'algue marine représente

³²¹ Ibid, p. 376.

l'élément naturel d'où tout part, le vin d'humeur reflète l'état intérieur du voyageur, et le navire d'horizon incarne le mouvement vers l'inconnu. Ensemble, ils dessinent une progression poétique, de l'enracinement dans la nature à l'élan vers l'ailleurs, en passant par une introspection teintée d'émotion. C'est une trame qui mêle mer, âme et quête, dans un style évocateur et ouvert à l'interprétation.

La troisième strophe forme une suite poétique qui, bien qu'apparemment fragmentée, révèle un lien subtil à travers des images sensorielles et une évocation de la nature, du corps et du temps. Ces vers représentent une méditation poétique sur la rencontre entre l'éphémère et le concret, entre le vaste et l'intime. La mouette en cri représente un appel extérieur, une énergie vive ; le grain plissé, un détail transformé par les éléments ; le creux de la main, un lieu de rassemblement ou de mémoire ; et le jour raisin, une culmination, un instant mûri. Cette strophe esquisse un tableau où la nature (mer, terre, fruit) dialogue avec l'humain (main, sensation), dans une sorte de cycle sensoriel et émotionnel. C'est une poésie de l'instant, où chaque élément résonne avec les autres par sa texture, son son ou sa promesse.

Les murmures des oubliés : Elle porte en elle un amour profond pour ceux que la grande histoire laisse dans l'ombre, ces gens simples dont les jours sont faits de labeur et de rêves fragiles. Le chaâbi « *parle au cœur des humbles tout en touchant à l'universel* »³²², né des mains calleuses des artisans et des espoirs usés des déshérités. Bendameche ajoute qu'il « *donne voix à ceux que l'histoire officielle a tus* »³²³. Chez Aissat, ce sont ces âmes fatiguées qui habitent les pages : pas de héros éclatants, mais des silhouettes courbées par la vie, dont les mots percent comme des éclats de verre : « *J'étais chez toi à Marseille. Toi, tu n'avais pas de nom, tes traits m'étaient inconnus et pourtant familiers, je te connaissais de longues dates certainement, mais ne pouvais t'identifier. Il se pouvait que tu étais seulement l'ombre. Le spectre d'un ami.* »³²⁴. Cette intimité avec la douleur des autres peut glacer le cœur du lecteur, le mettant face à une vérité crue, presque trop proche, où la misère se tient là, nue, à côté d'un courage qui refuse de plier. Cette indication directe rapproche l'écrivain du lecteur qui se sent visé par ces paroles, par cette histoire.

³²² Rachid Aous, *Musiques d'Algérie, mémoire de la culture maghrébine Algérie : Histoire Société, Théâtre, Arts plastiques*, Presse Universitaire du Mirail, 2002, p. 109.

³²³ Abdelkader Bendameche, *El Hadj M'hamed El Anka au panthéon patrimonial de la chanson chaâbi*, ENAG, 2025, p. 32.

³²⁴ Sadek Aissat, p.380.

Un passé qui grince dans le présent : La littérature chaâbi vit dans un entre-deux, un tiraillement entre les vieilles chansons qu'on lui a léguées et le besoin de crier autre chose. Chez Aissat, on sent les échos d'El-Anka, mais déformés, tordus par une plume qui veut dire l'indicible d'un monde brisé. C'est une lutte qui peut faire trembler : le lecteur croit reconnaître une vieille mélodie, un refuge familial, et puis tout bascule dans une plainte moderne, un grondement qui ébranle les fondations. Ce passé qui refuse de rester sage, qui se débat sous la surface, donne à cette littérature une allure de maison hantée, où les murs craquent sous le poids des souvenirs. Dans *Le Nageur*, Aissat associe le chaâbi à l'exil, sur une terre étrangère et dans une période sensible celle des années 90, cet amalgame crée un contraste non seulement conceptuel mais aussi émotionnel et psychologique surtout quand il compare sa mère à une ogresse qui l'attend pour le dévorer. Ce qui l'empêche de rentrer au pays : « *Elle s'est forgée une âme d'ogresse dans l'espoir de me manger.* »³²⁵

Une mémoire qui ne dort pas : Elle est habitée par une mémoire qui ne trouve pas le repos, une volonté de garder vivants ceux qui ne sont plus. Bendameche écrit que le chaâbi est « *une œuvre d'anthologie aux valeurs et au parcours de l'illustre disparu, désormais revisité par la pérennisation de son souvenir* »³²⁶. Dans les textes, cette mémoire devient une présence pesante : la décennie noire, les combats d'hier, les exils d'aujourd'hui reviennent comme des ombres qui rôdent. Chez Aissat, les cassettes d'El-Anka qui « tournent en boucle » ne sont pas qu'un son ; ce sont des voix mortes qui chuchotent encore, des âmes qui s'accrochent. Cette obsession peut faire frissonner le lecteur, comme s'il feuilletait un livre où les pages s'écrivent toutes seules, où les disparus le regardent depuis l'autre côté, refusant de partir : « *Ma mère veille. Postée devant la bouche de la caverne, elle fait le guet nuit et jour. Elle surveille les ombres. Aucune ne doit s'échapper de l'ancre des ancêtres. Elles sont toutes là, sang séché, cristallisé en poussière pulvérulente, que la terre a bu.* »³²⁷. Sans oublier son histoire, Aissat à travers le personnage de sa mère qui s'est métamorphosée en une ogresse, évoque le colonialisme et le sang des martyres couvés par cette terre-mère qui se batte pour les protéger.

Une voix au bord du vide : cette littérature se distingue par une force singulière, une manière de plonger dans les profondeurs de l'âme jusqu'à en perdre le souffle. Aous dit du

³²⁵ Ibid, p. 368.

³²⁶ Abdelkader Bendameche, *Cheikh H'ssissen. Le chaâbi, la révolution, un parcours*, ENAG, 2012, p. 15.

³²⁷ Sadek Aissat, p.365.

chaâbi qu'il « *capte les battements d'une société vivante* »³²⁸, et cette vie pulse dans les mots littéraires, pleine d'amour, de rage, de désespoir. Dans *Le Nageur*, chaque ligne est une vague qui menace d'engloutir, un nageur qui se débat dans une mer sans fond. Cette intensité, portée par l'héritage d'El-Anka, peut laisser le lecteur vaciller : il y a là une beauté qui coupe le souffle, mais aussi une noirceur qui vous tire vers le bas, vers un abîme où l'on entend l'écho d'un cri trop grand pour être contenu : « *Un trou noir s'est ouvert devant moi, ou peut-être en moi, le ciel se fendait pour envelopper la terre de sa nuit, puis c'est devenu tout jaune.* »³²⁹. ce trou noir, constitue pour D.Z. une sorte de tunnel qu'il traverse chaque fois pour fuir le monde réel à un autre monde qui ressemble à son rêve de nageur et lui procure une sensation de liberté et d'apaisement.

Ces caractéristiques, puisées dans les travaux de Abdelkader Bendameche et Rachid Aous, peignent une littérature chaâbi qui n'est pas qu'un reflet de la musique : elle est une main tendue, un souffle rauque, une mémoire qui saigne. Elle trouble par sa façon de mêler les voix, de ramener les oubliés, de faire grincer le passé, de réveiller les fantômes, de hurler au bord du néant. Ce qui peut faire peur, c'est cette impression qu'elle ne vous laisse pas indemne : elle vous attrape, vous secoue, vous force à regarder dans les yeux une humanité à vif. Ainsi, elle est plus qu'un récit ; elle est une présence, un chant qui vous suit longtemps après avoir refermé *Le Nageur*.

3.3.2. Deux chroniqueurs, deux conteurs !

L'idée de questionner la présence du chanteur comme personnage dans une œuvre littéraire, telle que *Le Nageur* de Sadek Aissat, et plus spécifiquement la figure de Hadj M'hamed El-Anka, invite à une réflexion sur la frontière entre l'artiste réel et sa transfiguration fictionnelle. Cette interrogation, qui fait écho aux débats sur le statut du chanteur d'opéra³³⁰ – est-il un acteur incarnant un rôle ou une voix purement expressive ? – trouve une résonance particulière dans le contexte de la littérature chaâbi pour des raisons multiples :

Dans *Le Nageur*, la figure d'El-Anka ne se limite pas à une référence culturelle ou à une source d'inspiration musicale ; elle s'inscrit comme une présence palpable, presque

³²⁸ Rachid Aous, *Musiques d'Algérie*, op, cit, p.112.

³²⁹ Sadek Aissat, p.374.

³³⁰ Laura Naudeix, *Le chanteur est-il un acteur ?* In A. Locatelli (éd.), *Musique et littérature (1 -)*. Presses universitaires de Provence., 2011, <https://doi.org/10.4000/books.pup.20387>

tangible, qui hante le texte. Le titre lui-même, tiré de la q'sida El Meknassia interprétée par El-Anka, suggère que le chanteur n'est pas un simple arrière-plan, mais une clé de lecture. Aissat est indissociable de musique chaâbi et de El-Anka. Cette indivisibilité pose la question : El-Anka est-il un personnage au sens narratif, ou une entité qui transcende les catégories traditionnelles ? Pour répondre, il convient de s'inspirer des réflexions de Roland Barthes qui explique que : « *La voix n'est pas seulement un son, elle est un corps qui traverse l'espace et le temps.* »³³¹ Chez Aissat, la voix d'El-Anka, diffusée par les cassettes qui « tournent en boucle », devient un corps textuel, une présence qui accompagne le narrateur dans son exil, et loin du débat de la fiction dans l'histoire du *Nageur* spécialement et l'écriture de Aissat généralement, on est tous d'accord que El-Anka est une personnalité en chair et os avant d'être en papier.

Si El-Anka est un personnage, il s'apparente d'abord à une figure symbolique, un archétype qui dépasse l'individu historique pour incarner une idée plus vaste. Aissat lui-même, le nomme « un grand nageur, un maître-nageur. Le Maître des nageurs », une désignation qui évoque une figure tutélaire, presque mythique. Cette caractérisation rappelle les analyses de Paul Valéry qui décrit l'artiste comme « *un guide qui ouvre des chemins dans l'invisible* »³³². El-Anka, dans l'œuvre, guide le narrateur à travers les eaux troubles de l'exil et de la mémoire, symbolisant la résilience algérienne face à la dépossession. Il n'est pas un personnage au sens dramatique, avec une psychologie développée, mais un emblème, une boussole spirituelle dont la voix porte l'écho d'une identité collective.

Au-delà du symbole, El-Anka peut être lu comme un guide spirituel, une figure qui élève le texte vers une quête intérieure. Bachelard explique : « *La voix d'un autre peut devenir une lumière dans notre nuit, un appel qui nous ramène à nous-mêmes.* »³³³ Chez Aissat, exilé et déchiré par les fractures de son histoire personnelle et politique, la musique d'El-Anka agit comme une ancre, un refuge qui transcende le matériel. Lorsqu'il répond à Sien « *El-Anka* » à la question « *Et en dehors de lui qu'est-ce que tu aimes comme musique ?* »³³⁴. Cette répétition n'est pas une simple obsession ; elle traduit une dépendance quasi sacrée, où le chanteur devient un passeur d'âme, un intercesseur entre le narrateur et une Algérie perdue. Ce rôle spirituel confère à El-Anka une aura qui dépasse le narratif : il n'agit pas dans

³³¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973, p. 67.

³³² Paul Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte*, Gallimard, 1921, p. 103.

³³³ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, op.cit, p. 19.

³³⁴ Sadek Aissat, p.295.

l'intrigue, mais plane au-dessus, une voix qui murmure des vérités profondes au lecteur attentif.

El-Anka peut être aussi envisagé comme une présence spectrale, un fantôme qui traverse l'œuvre sans jamais s'y incarner pleinement. Cette lecture s'inspire de Maurice Blanchot qui décrit certaines figures comme « *des ombres qui ne vivent que dans l'appel qu'on leur adresse* »³³⁵. Dans *Le Nageur*, El-Anka n'apparaît pas comme un personnage actif, avec des dialogues ou des actions, mais comme une résonance, une trace laissée par les cassettes et les souvenirs. Cette spectralité est renforcée par le contexte de l'exil : El-Anka, mort en 1978, devient une voix du passé qui hante le présent du narrateur, un écho d'une Algérie révolue.

Pour répondre à la question première, à l'instar des débats sur le chanteur d'opéra – est-il un acteur jouant un rôle ou une voix pure ? –, la question d'El-Anka comme personnage soulève une distinction essentielle. Dans l'opéra, « *le chanteur est à la fois lui-même et un autre* »³³⁶, incarnant un personnage tout en restant une entité vocale. Chez Aissat, El-Anka n'est pas un acteur au sens théâtral ; il ne joue pas un rôle dans une intrigue. Il est une essence, une voix qui traverse le texte sans s'y matérialiser en actions concrètes. Cette différence marque la spécificité de la littérature chaâbi : le chanteur n'est pas un personnage fictionnel, mais une présence réelle transfigurée, un pont entre le vécu et l'imaginaire.

On conclut, El-Anka est-il un personnage dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur* ? Oui, mais pas au sens classique. Il n'est ni un protagoniste ni un acteur narratif, mais une figure hybride : un symbole de résistance, un guide spirituel, une ombre spectrale. Comme le suggère Barthes, Valéry, Bachelard ou Blanchot, il incarne une voix qui dépasse l'individu pour toucher à l'universel, une présence qui guide, hante et élève. Pour Aissat, El-Anka n'est pas une fiction ; il est une vérité vivante, un « Maître des nageurs » dont le chant traverse les pages comme une lame de fond, nous laissant à la fois émerveillé et troublé par cette silhouette qui échappe aux définitions.

Il est important de signaler, que le genre musical et le genre littéraire repose sur une intuition profonde : la musique, par ses rythmes, ses voix et ses intentions, peut tisser des

³³⁵ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 33.

³³⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, 1753, in *Œuvres complètes*, Pléiade, 1995, t. V, p. 291.

liens organiques avec l'écriture, au point de façonner des formes littéraires qui en portent l'empreinte. Cette liaison, loin d'être arbitraire, s'ancre dans des convergences structurelles, thématiques et expressives. Ce n'est pas nouveau d'approcher une musique à un genre littéraire. Si la musique chaâbi a su inspirer la littérature chaâbi, le rap, comme la littérature d'urgence, est un cri face à l'oppression. Tous deux partagent une brutalité verbale, une syntaxe hachée et une volonté de témoigner sans détour, transformant l'urgence sociale en une matière brute, presque palpable, qui secoue le lecteur ou l'auditeur par sa franchise nue. Le slam à son tour est un genre musical qui trouve son sosie dans le théâtre soliloque ou la poésie lyrique. De même pour le jazz où les silences comptent autant que les sons, cette musique nous rappelle la prose moderniste qui se caractérise par ses phrases courtes et son cours libre. Rappelons Sien, qui écrit comme elle parle, sans ponctuation, son texte refuse d'être clôturé, ce qui fait couler son discours fluidement. Le jazz³³⁷ est aussi une musique du petit peuple, qui trouve ses origines auprès des Africains de l'Amérique, qui ont vécu plusieurs siècles de servitude, et ont créé le jazz comme une forme d'expression en s'inspirant dans un premier temps des textes religieux de la Bible, puis plus tard le gospel dont le texte est plus libre.

Ces rapprochements ne sont pas fortuits : ils s'enracinent dans une commune primauté du souffle et de la voix qui « *est le commencement de tout art* »³³⁸, une idée qui unit le rappeur qui scande, le slameur qui déclame, le jazzman qui improvise et le chanteur chaâbi qui invoque. Chaque genre musical infuse ainsi son pendant littéraire d'une énergie vivante, d'un rythme qui palpite, transformant les mots en une matière sonore et charnelle : la musique sculpte l'écriture. Le genre musical et le genre littéraire se nourrissent mutuellement, partageant une même quête d'expression, de liberté et de vérité. Cette liaison, portée par le souffle humain, fait de chaque texte un écho de la voix qui l'a précédé, une danse entre l'entendu et l'écrit, où l'art devient un seul et même battement.

Pour terminer ce chapitre, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, c'est finalement l'histoire d'un homme qui navigue dans ses souvenirs et ses pertes, porté par une écriture qui refuse de se limiter à un seul ton ou une seule forme. Bakhtine verrait dans cette œuvre une illustration vivante de son concept : un roman qui, en mêlant poésie, chronique, méditation et

³³⁷ https://prim14.ac-normandie.fr/IMG/pdf/petite_histoire_du_jazz.pdf

³³⁸ Paul Valéry, *Variété*, Gallimard, op, cit , p. 187.

échos populaires, capture la complexité de l'expérience humaine – ici, celle de l'exil que D.Z. a enduré avec tout ce qu'il contient : musique, culture voire langue !

Partie III :

Archéologie du texte: Mécanismes intertextuels chez

Sadek Aissat.

L'intertextualité, ce dialogue secret que tissent les textes entre eux, constitue l'un des piliers fondamentaux de la création littéraire moderne et contemporaine. Chez Sadek Aïssat, l'œuvre s'enracine dans les strates profondes de l'histoire et de la mémoire collective, le recours à l'intertextualité n'est ni anodin, ni décoratif. Il s'agit d'un geste poétique et politique, qui donne à la fiction une densité inédite, où les voix du passé, du présent et quelquefois de l'ailleurs, viennent ensementer et dynamiser la parole narrative. Qu'on considère ses œuvres l'écriture de Sadek Aïssat se caractérise par cette capacité à faire dialoguer les textes, les époques, les cultures, jusqu'à instaurer une polyphonie saisissante, porteuse de sens.

Pour comprendre la portée de l'intertextualité dans l'œuvre de Sadek Aïssat, il importe de revenir à l'acception théorique du terme. Conçue et popularisée par Julia Kristeva dans les années 1960, l'intertextualité désigne la manière dont tout texte est constitué en mosaïque de citations, tout texte étant absorption et transformation d'un autre. Ce principe, radicalement opposé à la conception autonome de l'œuvre littéraire, place la création sous le signe du réseau : l'écriture est circulation, hybridation, métissage. Barthes, Bakhtine ou encore Genette, ont contribué à enrichir ce concept, qu'ils ont vu tantôt comme carnavalisation, tantôt comme hypertextualité ou transtextualité. Chez ces penseurs, la littérature ne se pense plus comme une entité close, mais comme un vivre-ensemble scriptural, où chaque texte est simultanément écho, renvoi, prolongement ou critique d'autres voix littéraires.

Plonger dans l'univers de Sadek Aïssat, c'est d'emblée faire l'expérience d'une écriture nourrie par le palimpseste. Les traces de l'autre, les vestiges du déjà-dit, sont partout présents et féconds. Mais il serait réducteur de voir dans cette pratique une simple référence littéraire ou un jeu d'érudition. Chez Aïssat, l'intertextualité devient une stratégie d'appropriation culturelle et politique. Il s'agit, par le biais de l'emprunt, de la réécriture ou de l'allusion, de restituer la pluralité des héritages algériens – amazighs, arabes, français, africains – et de redonner voix à des discours minorés ou marginalisés.

D'emblée, ce qui frappe dans ses textes, c'est la présence vive de mythes fondateurs revisités : figures de l'exil, de la résistance, de l'honneur mais également de la déchirure, de la dépossession. Les références à la grande littérature francophone – de Camus à Kateb Yacine, de Sénac à Assia Djebar – structurent souvent des passages entiers, où l'on sent poindre l'ambition de bâtir une littérature-passerelle. Le lecteur découvre ainsi dans chaque

œuvre une cartographie nouvelle, qui multiplie les mises en abyme et les clins d'œil, tout en tissant des fils discrets avec la tradition orale, les proverbes, la poésie populaire mais aussi les textes fondateurs de la mémoire nationale, comme les chroniques ou les archives de la décennie noire.

L'une des forces majeures de l'intertextualité chez Sadek Aïssat réside précisément dans cette tension constante entre fidélité et distance, entre hommage et subversion. Nombreux sont ses textes qui s'ouvrent sur des citations liminaires, souvent extraites d'auteurs qui ont marqué l'histoire littéraire algérienne et mondiale, érigeant le roman en « lieu de mémoire » où cohabitent, parfois s'entrechoquent, plusieurs temporalités et imaginaires. Cette cohabitation n'est jamais neutre : elle donne lieu à de véritables jeux de miroirs, parfois à des relectures critiques, où les références d'hier sont reconfigurées à la lumière des enjeux contemporains.

Aïssat ne craint jamais de convoquer la « bibliothèque universelle » pour interroger avec une acuité singulière les nœuds de l'identité postcoloniale. Ce sont, par exemple, des allusions à l'Antigone de Sophocle, relue à l'aune des conflits d'allégeances, ou encore des emprunts à la poésie soufie pour dire l'arrachement et la quête spirituelle. Parfois, il retourne les motifs littéraires classiques, comme le mythe de Sisyphe, pour en explorer la dimension absurde dans le contexte de la violence post-indépendance. Ce faisant, il affirme la vitalité d'une littérature algérienne qui ne saurait se cantonner dans la répétition, mais qui, au contraire, trouve dans la réécriture et la confrontation son souffle le plus puissant.

La production littéraire de Sadek Aïssat se situe à la croisée des récits, des archives et des destinées individuelles et collectives. En cela, l'intertextualité lui permet de tisser ce que l'on pourrait appeler une mémoire en réseaux. Il le fait tant par le tissage du texte littéraire lui-même que par l'incorporation de genres divers : l'historiographie, le témoignage, la légende, voire des éléments journalistiques. Ce brouillage des frontières permet à l'auteur de rendre compte de la complexité du vécu algérien, tout en invitant le lecteur à participer activement au déchiffrement du sens. Le texte de Aïssat se construit ainsi à rebours de toute linéarité, dans une dynamique de ricochet constant : chaque motif, chaque récit, fait rebondir l'autre.

Ce jeu intertextuel fonctionne également comme un outil de résistance à l'oubli. Chez un auteur très sensible à la fragilité des transmissions orales et écrites, l'intertextualité permet

de sauver de l'effacement de nombreux récits individuels ou collectifs, souvent condamnés à la marginalité par l'histoire officielle. Dans ce vaste chantier mémoriel, le roman devient alors le lieu par excellence où se négocient, s'inventent, se déplacent les représentations publiques des traumatismes et des espoirs nationaux. D'où la récurrence chez Aïssat de fragments ou de citations extraits de discours historiques, mais aussi d'archives intimes, comme les lettres, journaux personnels, ou manuscrits familiaux : l'intime et le collectif se rejoignent dans une mosaïque qui refuse le silence.

On ne saurait réduire la démarche intertextuelle de Sadek Aïssat à un pur jeu formel ou à une quête identitaire figée. Plus fondamentalement, elle témoigne d'une ouverture radicale à l'altérité, d'une volonté profonde d'hospitalité textuelle. Cela se traduit par l'introduction, parfois surprenante, de références à des textes occidentaux, méditerranéens ou autres de différentes époques. Ce brassage ne se limite pas à un simple effet de décor : il reconfigure sans cesse le sens, expose la littérature algérienne à des vents contraires, et invite le lecteur à sortir des sentiers balisés d'une identité univoque. Chez Aïssat, l'intertextualité est donc indissociable d'une poétique de la frontière, toujours sensible, toujours mouvante, par laquelle la mémoire nationale s'ouvre à la pluralité et à la complexité du monde.

Dans cette perspective, le roman n'est pas seulement un instrument de sauvegarde du patrimoine, mais aussi un laboratoire de la contemporanéité. Car si Sadek Aïssat emprunte à la tradition, c'est toujours pour la négocier, la contester, la mettre à l'épreuve du présent. Cette dynamique d'échange permanent entre texte et contexte, entre passé et avenir, fonde la richesse et la modernité de son écriture.

Il apparaît, à la lumière de ces analyses, que l'intertextualité remplit plusieurs fonctions chez Sadek Aïssat. Elle offre d'abord une profondeur historique et symbolique, en inscrivant le récit dans la longue durée des luttes et des transmissions. Elle permet également de renouveler en permanence les formes narratives, par le jeu des emprunts, des renvois, ou de la citation. Plus encore, elle constitue un prélude à la polyphonie, en donnant à lire une diversité de voix et de points de vue, parfois contradictoires ou conflictuels, qui défient toute tentative d'harmonisation culturelle. L'intertextualité devient, entre les mains de l'auteur, un geste de résistance politique, une manière d'ouvrir un espace de liberté où la parole minoritaire, le récit oublié ou interdit, trouvent les moyens de leur expression.

Réfléchir à l'intertextualité dans la production littéraire de Sadek Aïssat, c'est saisir l'ambition vaste et généreuse d'une œuvre qui ne se contente jamais d'enfermer la mémoire dans la clôture du passé, mais qui en fait le levier d'une invention continue, d'une parole toujours en mouvement. Il m'apparaît désormais que cette pratique du tissage textuel, loin d'être anecdotique, façonne la texture même de la création aïssatienne, confirmant la fertilité de l'intertextualité comme moteur de la littérature algérienne contemporaine.

Dans cette partie qui se divise en deux chapitres, nous allons seulement faire un survol rapide sur l'intertexte direct explicite (la citation et le plagiat) dans les textes de Aïssat, et s'intéresser beaucoup plus aux formes implicites de l'intertexte (la référence et l'allusion) dans sa production.

Chapitre 1 :
Sadek Aissat à la croisée de ses Maîtres

L'intertexte explicite :

Le tissage complexe de références, d'emprunts et de dialogues sous-jacents entre les œuvres, demeure l'un des traits majeurs de l'écriture romanesque contemporaine. Autrement dit, l'intertextualité prend chez Sadek Aissat la forme d'un hommage vivant à la diversité des sources, transcendant les frontières linguistiques et culturelles. À travers l'étude des formes que prend la citation dans l'œuvre de Sadek Aissat, notamment dans ses œuvres phares *L'Année des chiens* et *Le Nageur*, il importe de souligner à quel point la pratique aissatienne s'érige en plaidoyer pour la légitimité de la reprise culturelle, opposant un refus catégorique du plagiat à une célébration de la citation.

L'intertextualité, concept d'origine post-structuraliste, repose sur l'idée, formulée par Julia Kristeva, que « *tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* »³³⁹. Par essence, la production du sens procède d'un va-et-vient entre création et mémoire, innovation et fidélité, ouvrant la porte à toute une typologie d'usages : allusion, réécriture, citation, pastiche, parodie et, à son opposé éthique et juridique, le plagiat.

La citation s'affirme ainsi comme une opération consciente, déclarative, qui signale explicitement le détour par l'autre et érige l'emprunt en acte artistique ou intellectuel. Le plagiat, inversement, dissimule l'origine et s'approprie l'altérité, brouillant les pistes de l'originalité. Gérard Genette, synthétisant la question, souligne : « *Plus précisément, l'œuvre n'est pas en elle-même originale ; c'est l'écart et le jeu avec ses modèles qui la constituent* »

340

Dans l'ensemble de ses textes Aissat ne cède jamais à la tentation de l'occultation des sources, fût-ce dans les passages où la reprise de motifs, de tournures, de rythmes poétiques ou de fragments historiques s'impose. Cette fidélité au principe de transparence n'est pas fortuite ; elle s'inscrit pleinement dans l'élan éthique d'une littérature qui se veut à la fois ancrée dans l'universel et respectueuse de la singularité.

Ce positionnement éthique s'illustre notamment dans le soin évident qu'apporte Aissat à mentionner ses influences, dialoguer avec ses pairs, associer explicitement ses textes

³³⁹ Julia Kristeva, *Semeiotiké*, Éditions du Seuil, 1969, p. 146.

³⁴⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 13.

à des chants, des poèmes, des versets coraniques, donnant ainsi à son œuvre une texture multiréférentielle,

Dans *L'Année des chiens*, la citation devient le fil directeur d'une narration traversée par les voix hétérogènes de la littérature mondiale et de la tradition algérienne. Aissat y développe une véritable poétique de la convocation, d'où ressurgissent noms, formules, aphorismes et évocations venus d'horizons multiples. Il nous raconte à travers le personnage de la mère du Narrateur l'histoire de Mimouna : « *Ma mère croyait au saints. Il lui arrivait de s'adresser à Lalla Mimouna. Cette sacrée bonne femme priait Dieu à sa manière, sans se tenir compte des rituels en usage et, lorsqu'on lui en fit le reproche, elle eut ces paroles qui la firent passer à la postérité : Mimouna connaît Dieu et Dieu connaît Mimouna* »³⁴¹, cette histoire connue dans la tradition algérienne reflète l'attachement de Aissat à ses racines.

Il n'hésite pas, par exemple, à faire parler le texte à travers des réminiscences de Kateb Yacine ou d'Albert Camus, composant ainsi une fresque dont la richesse se mesure à la diversité des résonances. Cette stratégie de la citation, au-delà de l'ornement, vise une double finalité : d'une part, inscrire la fiction aissatienne dans la continuité et la mémoire, d'autre part, souligner la dimension dialogique et ouverte de la littérature. Les versets coraniques insérés dans le tissu narratif de *L'Année des chiens* ne se limitent pas à la simple référence religieuse ; ils deviennent matière à réflexion, à méditation sur la condition humaine, la justice, la douleur, la transcendance. Le tableau accroché dans la maison de la mère du Narrateur représentant Adam et Eve auprès du pommier a été interprété par Djafar Essadeq qui récitait un verset du Coran : « *Il les fit tomber par un leurre et, lorsqu'ils goûtèrent à l'arbre, leur nudité leur apparut sur laquelle ils mirent des feuilles du paradis. Alors le Seigneur les appela : "Ne vous avais-je pas interdit cet arbre et ne vous avais-je pas dit que le diable est votre ennemi déclaré ?"* »³⁴². Ce n'est qu'un exemple, le texte est riche en fragments et histoires religieux.

On demeure frappé par l'énergie avec laquelle Aissat s'attache à « nommer » ses références, à les inscrire dans le corps du texte. Citant tour à tour la poésie soufie, la tradition populaire, les récits de résistance et les fragments de la littérature, il tisse une œuvre -monde

³⁴¹ Sadek Aissat, p.56.

³⁴² Ibid, p. 46. Verset N° 22, Sourat El Aâraaf : فَذَلَّلْنَاهُمَا بِغُرُورٍ ۖ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقٍ ۚ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَنْ تِلْكَ الشَّجَرَةِ وَأَقُلْتُ لَكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُبِينٌ ۚ

où l'intertextualité n'est jamais gratuite, mais procède d'une quête de légitimité culturelle et d'un acte d'humilité. La citation, ainsi, devient à la fois acte de reconnaissance, hommage et outil critique. Sidi Lakhdar Ben Khoulouf, poète algérien du XVI^{ème} siècle, a marqué fortement la tradition orale algérienne et maghrébine. Considéré comme un saint, la ville qui abrite son mausolée à l'ouest algérien, porte son nom. Ce poète qui a souvent impressionné Aissaat vu que ses poèmes en bonne partie ont été interprétés par des chanteurs du chaâbi, marque sa présence dans *L'Année des chiens* et par son nom et par ses q'sidas :

La mort me poursuit

Et la terre froide

Restez en paix

*Ô fils de Khoulouf*³⁴³

La généalogie intertextuelle du *Nageur* apparaît dès le seuil du texte : le choix d'un titre, emprunté à une q'sida chaâbi d'El-Anka, instaure un rapport direct à la chanson populaire, à la poésie chantée, à la mémoire musicale. Le poète ici, bien loin du « larcin » du plagiat, inscrit son œuvre dans la mouvance d'un héritage, reliant l'intime œuvre au vaste monde du patrimoine oral et artistique.

Le recours à la q'sida ne se limite pas à un clin d'œil ou à une simple décoration. Sadek Aissaat mobilise toute la puissance évocatrice de la poésie populaire, empruntant aux rythmes, aux images, à la sagesse poétique, et étendant la toile métaphorique à d'autres chanteurs, d'autres traditions : d'Afrique du Nord à l'Amérique du Sud, de l'Orient arabo-musulman à l'Occident, c'est toute une galerie de voix, de souvenirs, de chansons qui se rassemblent sous sa plume. Dans le corps même du texte, la citation devient ainsi instrument de variation, outil de transversalité, marque d'un cosmopolitisme littéraire assumé qui élève l'œuvre au rang d'« objet artistique pur », où la virtuosité réside dans la capacité à faire dialoguer passé et présent, proche et lointain, sacré et profane. Dans *Le Nageur*, on a à découvrir d'autres musiques (à part le chaâbi) qui ont influencé Aissaat, à l'instar de la musique Tango. À travers le personnage C.K., voyageur de nature, il avait tendance de se procurer comme souvenir, une musique et un chanteur de chaque terre visitée.

³⁴³ Ibid, p. 89.

C'est Carlos Gardel, il est né à Toulouse et à Montevideo en augmentant le volume pour que j'écoute aussi la musique quand il a fini de parler.

*Yo te conocí ya en el viejo Montmartre
Cuando el cascabel de plata de tu risa
era un refugio para nuestra bohemia
y tu cansancio y tu anemia no se dibujada
aan detras de tu ojeda violeta Madam Yvonne...*³⁴⁴

On pourrait parler, à propos du style aissatien, d'une « écriture en réseau » où chaque fragment appelé en renfort apporte son halo, sa lumière propre, mais réfractée dans la logique organique du texte. Ceci est la preuve manifeste du respect profond pour « l'auteur de l'origine », la garantie d'un enrichissement sans effacement, l'antithèse parfaite du plagiat.

L'œuvre de Sadek Aissat se caractérise enfin par une intelligence du montage, une maîtrise du cut-up, qui n'aliène jamais la source mais la sublime dans un geste créateur. Contrairement à une conception naïve où la citation relèverait de la simple juxtaposition mécanique, le romancier met en scène un brassage des langues, des genres et des traditions qui reconstruit le sens originel, l'augmente ou le conteste avec respect.

La citation chez Aissat est un gage de dialogue perpétuel, une illustration de la « fidélité créatrice » dont parle Antoine Compagnon : « *La culture littéraire ne se mesure pas à l'ampleur de l'accumulation, mais à la pertinence de l'usage, à l'art de la mise en relation* »³⁴⁵. Par la convocation des auteurs, des poètes, des chanteurs, des textes sacrés, Sadek Aissat construit un univers textuel ouvert à la circulation de la mémoire collective, au questionnement du présent et à l'avènement d'un nouveau sens.

Qu'il s'agisse de *L'Année des chiens* ou du *Nageur*, la dynamique aissatienne est celle de la reconnaissance, de l'ouverture, du partage des sources : la citation ne s'y réduit ni à l'affichage ostentatoire ni au simple ornement, mais constitue le socle d'une poétique de la mémoire et de la filiation. Il s'agit, pour l'écrivain, d'ériger le fragment emprunté en pierre angulaire d'un édifice commun, où l'altérité devient ressource plutôt qu'objet de convoitise.

³⁴⁴ Ibid, p.327.

³⁴⁵ Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979, p. 24.

L'intertextualité chez Sadek Aïssat, loin de toute suspicion de plagiat, apparaît comme le sceau d'une œuvre authentiquement moderne et profondément humaniste.

L'intertexte implicite :

La création littéraire ne surgit jamais ex nihilo ; elle s'enracine dans un terreau fertile où dialoguent les œuvres du passé et les sensibilités contemporaines. Sadek Aïssat incarne cette perméabilité féconde entre héritage et innovation. Son écriture, tout en affirmant une singularité indéniable, porte l'empreinte discrète mais profonde de grandes plumes qui ont façonné sa vision du monde et son esthétique romanesque.

Des résonances katebiennes transparaissent dans sa manière de mêler engagement politique et lyrisme déchirant, tandis que l'héritage camusien affleure dans son traitement de l'absurde et sa quête de sens au cœur d'un univers fragmenté. L'influence des romanciers russes, particulièrement Tolstoï, se manifeste quant à elle dans la profondeur psychologique de ses personnages et sa peinture des conflits intérieurs. Quant à Joyce et Kafka, leur empreinte se devine dans une narration souvent labyrinthique où le réel bascule insensiblement vers l'onirique.

Nous proposons dans ce chapitre d'éclairer, à travers le prisme de l'intertextualité, les modalités subtiles par lesquelles ces influences se transmutent en une voix résolument personnelle. Loin d'un simple exercice d'érudition, il s'agira de montrer comment Aïssat réactive, subvertit et réunit ses modèles pour donner naissance à une œuvre où la tradition et la modernité entretiennent un dialogue des plus féconds.

1- Kateb dans le narguilé³⁴⁶ :

La littérature algérienne de langue française est une mosaïque vibrante, tissée de rêves, de luttes et de blessures qui racontent une nation en quête d'elle-même. Au cœur de cette mosaïque brillent deux voix, appartenant à deux générations différentes celles de Kateb Yacine et de Sadek Aïssat, deux âmes qui, chacune à sa manière, ont donné vie à l'Algérie dans leurs mots. Avec *Nedjma* (1956), Kateb a façonné un monument, un roman où l'amour, la révolte et la mémoire s'entrelacent pour chanter une Algérie insaisissable, comme une étoile qui guide sans jamais se laisser toucher. Sadek Aïssat, lui, dans sa production romanesque, a plongé dans cette même mer d'émotions, avec une plume lyrique et brute. Ce

³⁴⁶ En s'inspirant du titre de l'œuvre de Hamid Grine *Camus dans le narguilé*.

qui est impressionnant, c'est la façon dont leurs œuvres semblent se parler, comme si Aïssat voulait donner une autre vie à *Nedjma* en écoutant ses silences, et répondre avec son propre souffle. L'intertextualité, qu'Édouard Glissant décrit comme « *une relation vivante entre les textes, où l'un féconde l'autre sans l'étouffer* »³⁴⁷ devient ici une porte d'entrée pour explorer comment Aïssat s'abreuve à la source de Kateb – ses figures féminines, ses mères en douleur, son feu révolutionnaire – tout en sculptant une voix qui lui est propre. Aïssat nous invite à travers ses textes à entendre l'écho de Kateb, à sentir comment il l'inspire, non pas pour l'imiter, mais pour lui tendre la main dans un dialogue littéraire où l'Algérie, toujours, est au centre.

1.1. Nedjma et D.Z. deux facettes d'une même médaille : l'Algérie

Dans *Nedjma*, Kateb Yacine érige le personnage éponyme en une allégorie complexe de l'Algérie. Nedjma, fille d'un Algérien et d'une Française, incarne une identité hybride, à la fois insaisissable et centrale. Elle est désirée par quatre jeunes hommes – Mustapha, Lakhdar, Rachid et Mourad –, qui représentent différentes facettes de la société algérienne colonisée. Kateb Yacine construit Nedjma comme une allégorie de la nation en devenir, une figure mythique qui échappe à toute possession, reflétant ainsi les contradictions d'une Algérie colonisée en quête de libération. Fanon souligne que « *la nation algérienne n'est pas un donné, mais un devenir, une lutte pour se réapproprier l'être collectif* »³⁴⁸ Nedjma symbolise cette quête : elle est l'Algérie païenne et musulmane, jeune et millénaire, sauvage et savante, résistant à toute domination. Son métissage reflète la pluralité culturelle du pays, mais aussi son déchirement, comme le note Charles Bonn : « *Nedjma n'est pas une femme, mais une projection mythique, un espace où s'entrecroisent les désirs et les frustrations d'un peuple* »³⁴⁹

De son côté, Sadek Aïssat, dans son *Nageur*, donne vie à D.Z., un personnage tout aussi symbolique. D.Z., abréviation familière pour désigner l'Algérie (Djazair). Contrairement à Nedjma, qui est une figure féminine statique et idéalisée, D.Z. est une figure masculine qui sombre dans son exil pluriel, une entité errante qui ne cesse pas de se perdre, pour se relancer à chaque reprise dans une quête interminable. Aïssat écrit : « *D.Z. s'était souvenu. Il s'était rappelé du jour où il avait commencé à penser. Mais il ne savait pas comment, ni pourquoi, en lui s'est éveillé le souvenir. Il s'était seulement remémoré qu'il*

³⁴⁷ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 54

³⁴⁸ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, éd : Maspero, 1961, p. 179.

³⁴⁹ Charles Bonn, *Kateb Yacine, Nedjma*, L'Harmattan, 1990, p. 45.

avait pensé. »³⁵⁰ Cette image avec laquelle Aissat inaugure son œuvre nous montre sur quel plan de mélancolie était tissé le personnage de D.Z., le penseur délirant qui tient entre ses mains deux mondes contradictoires basés sur la fiction et la réalité, ou comment embellir la réalité à travers la fiction, Aissat qui estimait vivre dans une Algérie blanche s'est trouvé obligé de la quitter alors qu'elle agonise et avorte ses rêves pendant les années 90.

Si Nedjma est une étoile lointaine, un idéal à atteindre, D.Z. est une présence immédiate, presque charnelle. Là où Kateb Yacine mythifie l'Algérie dans une quête quasi mystique, Aissat la désacralise pour en montrer les fractures. Nedjma, par sa structure circulaire (l'œuvre commence et se clôture par la même séquence narrative : *Lakhdar s'est échappé de sa cellule*), suggère une Algérie prisonnière d'un cycle de violence et de quête identitaire, tandis que D.Z., par son mouvement, incarne l'espoir d'une rupture, la recherche d'une nouvelle Algérie. Nedjma et D.Z. sont ainsi deux facettes complémentaires d'une même Algérie : l'une combative et l'autre introspective, un miroir des espoirs et des désenchantements collectifs.

1.2. La figure de la mère folle : un leitmotiv universel:

Un autre point de convergence entre les deux œuvres est la présence obsédante de la mère folle, archétype de la souffrance et de la mémoire défaillante. La figure de la mère folle traverse les œuvres de Kateb Yacine et de Sadek Aissat, incarnant à la fois la douleur de l'oppression coloniale et la mémoire collective d'un peuple. Dans *Nedjma*, la folie de la mère de Rachid, Lella Fatma, renvoie à l'effacement des origines et à la dislocation familiale sous le joug colonial. Cette mère qui représente aussi la vraie maman de Kateb Yacine, brisée par les événements du 8 mai 1945, sombre dans la folie après l'arrestation de son fils. Kateb écrit : « J'ai dû emprunter chez les notables de quoi le conduire à l'hôpital de Constantine; dans le taxi, ma plus petite sœur, qui n'a pas toutes ses dents, chantonne : Mon frère est en prison, Ma mère s'affole, Et mon père s'est couché. ».³⁵¹ Cette image poignante traduit une double perte : celle de la raison individuelle et celle de la voix collective. Lacan explique que la folie peut être vue comme « une rupture du lien symbolique avec le monde »³⁵² et la mère de Kateb devient le symbole d'une Algérie désarticulée, incapable de s'exprimer sous le joug colonial.

³⁵⁰ Sadek Aissat, p. 267.

³⁵¹ Kateb Yacine, *Nedjma*, E.D.C., 2012, p.280.

³⁵² Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre III : Les psychoses*. Paris : Seuil, 1955-1956, p. 201.

Chez Aissat, la mère folle est une constante dans ses textes, représentant non seulement la souffrance personnelle, mais aussi l'aliénation collective. Dans *L'Année des chiens*, Aissat nous raconte le désespoir de la mère qui perd la raison après l'assassinat de son enfant préféré, le frère jumeau du narrateur : « *Ma vieille femme de mère ne me reconnaîtra surement pas. Je ne sais si elle voudra encore me parler ; elle n'est plus qu'un petit corps informe, sans âme et sans raison.* »³⁵³. La même scène se reproduira dans *La Cité du précipice*, où Zohra, la maman de Boualem le personnage principal s'affole à la perte de Hamid son petit enfant : « *...et Zohra restera avec sa question, où es-tu habibi ? Seule, le visage inondé, les larmes sarclant les pourtours de ses paupières. Après, on dira d'elle Zohra la folle, celle du cimetière, celle qu'on devrait envoyer à Joinville.* »³⁵⁴. Dans *Le Nageur*, la mère est aussi une créature délirante qui guette le retour de ses enfants, pour les protéger en les dévorant, dans un geste bestial où l'instinct prend le relai : « *Après mon départ du pays, ma mère s'est inventée les ténèbres idoines et des râles de suicidée, s'est instituée gardienne des pierres sur la terre de son père. Elle s'est forgée d'une âme d'ogresse dans l'espoir de me manger.* »³⁵⁵

Cette mère, à l'instar de celle de Kateb, est une figure sacrificielle, portant le poids des traumatismes historiques. Cependant, alors que la mère de Kateb est passive, enfermée dans son silence, celle de Aissat conserve une voix, même brisée. Cette différence reflète leurs approches respectives : Kateb explore la tragédie de l'absence, tandis que Aissat cherche à donner une parole aux sans-voix, même dans la douleur.

Bourdieu explique que la domination coloniale produit une « *violence symbolique* » qui fracture les structures familiales et sociales³⁵⁶. La mère folle, chez les deux auteurs, incarne cette fracture. Elle est à la fois une victime et un miroir de la société algérienne, où la colonisation a détruit les repères traditionnels. Cependant, chez Aissat, la mère folle est aussi une source de résistance poétique, car ses chants, bien que désordonnés, perpétuent une mémoire orale, on peut lire dans *La Cité du précipice* :

Khalti Zohra ! Khalti Zohra !

(...)

C'est toi le vent d'est et le sirocco. C'est toi le soleil qui brûle. Tu es la vie et la mort. Tu es la tombe oubliée désormais. Tu es l'absence.

³⁵³ Sadek Aissat, p. 150.

³⁵⁴ Ibid, p.233.

³⁵⁵ Ibid, p. 368.

³⁵⁶ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*. Op, cit, p. 34.

Alors, chante Zohra, chante ma sœur, laisse tes larmes se briser aux mots plus anciens que le temps.

(...)

Chante, Zohra, mon deuil et le remords abhorré, que je puisse pleurer.
Que tous, nous puissions pleurer.

Wach me'rrih 'alhoum

Habb el youm

*rahlou*³⁵⁷

Assia Djébar développe cette idée en disant que « *la femme algérienne, même dans sa douleur, reste une passeuse de récits* »³⁵⁸. Chez Kateb, en revanche, la mère est une absence, un vide qui hante l'œuvre, renforçant le sentiment de dépossession.

1.3. Le cahier de D.Z. Vs le carnet ou le journal de Mustapha :

Le carnet de Mustapha, qui s'étend sur deux parties dans *Nedjma*, ainsi que son journal, est un espace de confession et de témoignage. Mustapha, l'un des quatre protagonistes, y consigne ses pensées, ses souvenirs et ses frustrations, notamment lors des manifestations du 8 mai 1945. Ce carnet est un lieu de vérité brute, où la langue française, celle du colonisateur, est détournée pour exprimer la révolte. Kateb écrit :

Carnet de Mustapha

(...) Mère, je me déshumanise et me transforme en lazaret, en abattoir
! Que faire de ton sang, folle, et de qui te venger? C'est l'idée du sang
qui me pousse au vin...

Le suicidé qui se relève ne connaîtra plus l'illusion de mourir.
Toilettes d'été...

Au cinéma, les femmes des gendarmes font des gestes furibonds aux
enfants qui sifflent les amoureux...

Depuis le 8 mai 1945, quatorze membres de ma famille sont morts,
sans compter les fusillés...³⁵⁹

Chez Aissat, le cahier de D.Z. dans *Le Nageur*, joue un rôle similaire, mais avec une tonalité plus lyrique: «*Cahier. Les peupliers sont roux à la mi-mars, quand leurs feuilles ne*

³⁵⁷ Sadek Aissat, p.234.

³⁵⁸ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*. Paris : Albin Michel, 1985, p. 156.

³⁵⁹ Kateb Yacine, *Nedjma*, op, cit, p.p. 93, 94.

sont encore que de fragiles bourgeons, et jaunes en novembre. »³⁶⁰. Contrairement au carnet de Mustapha, qui est fragmentaire et éclaté, le cahier de D.Z. est fluide, comme un courant poétique. Il sert à la fois de refuge et d'arme, permettant à D.Z. de naviguer à travers les tempêtes de son histoire. Si le carnet de Mustapha est ancré dans un contexte historique précis (Sétif, 1945), le cahier de D.Z. transcende le temps, évoquant une lutte intérieure intemporelle avec une dimension introspective. Il ne s'agit pas seulement de reconstituer son histoire personnelle ou collective, mais aussi de questionner la possibilité même de l'écriture dans un pays où la parole est censurée.

Cependant, leurs approches diffèrent dans leur rapport au lecteur. Le carnet de Mustapha, par sa densité et sa complexité, exige un effort de déchiffrement, reflétant la difficulté de saisir l'Algérie colonisée. Le cahier de D.Z., plus direct, invite à une communion immédiate avec le peuple. Pour Kateb, l'écriture est un combat intellectuel ; pour Aissat, elle est un chant collectif. Ces différences enrichissent leur contribution à la littérature algérienne, offrant deux visions complémentaires de la résistance.

1.4.Engagement communiste et défense des opprimés : l'Indien comme métaphore

Kateb Yacine et Sadek Aissat partagent un engagement communiste fervent, marqué par une solidarité avec les opprimés du monde entier, notamment les Indiens d'Amérique. Kateb, membre du Parti Communiste Algérien dès 1947³⁶¹, voit dans le communisme un outil de libération universelle. En 1964 il écrit *Nos frères les Indiens* qui manifeste l'élargissement des préoccupations de l'auteur à l'ensemble des opprimés du monde et de l'histoire. Dans *Nedjma*, il écrit : « Rien n'entame l'épaisse colère de l'opprimé »³⁶². Cette phrase résonne avec sa fascination pour les Indiens d'Amérique, qu'il perçoit comme des victimes paradigmatiques de l'impérialisme. Dans ses entretiens, Kateb déclare : « Les Indiens, comme nous, ont été dépossédés de leur terre, mais leur esprit résiste »³⁶³.

Sadek Aissat, va être même identifié comme étant un Indien par son ami proche Sid Ahmed Semiane³⁶⁴. Cette identification reflète la conscience globale de l'oppression qu'exprimait Aissat et développait dans ses écrits, où il réactualise une problématique universelle sur l'identité, le colonialisme, et la dignité humaine. Dans *L'Année des chiens*, on

³⁶⁰ Sadek Aissat, p.279.

³⁶¹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Kateb_Yacine, consulté le 10/01/2025 à 13h40.

³⁶² Kateb Yacine, *Nedjma*, op,cit, p. 234.

³⁶³ Kheireddine Lardjam, *Kateb, Yacine. Le Poète comme un boxeur*. Paris : Seuil, 1987, p. 54.

³⁶⁴ Sadek Aissat, *Trois romans, Istikhbar*, p. 13.

peut sentir sa fascination par la culture indienne, en évoquant le titre d'un film qui a marqué son enfance : « *Ma mère cuisinait..., laborieuse comme une abeille, elle fredonnait un air étrange –« Tipa-tipo, tipa-tipo, tipaïpooo... » – que je reconnus ensuite au cinéma en voyant Mangala, la fille des Indes.* »³⁶⁵. *Mangala, la fille des Indes*, également connu sous le titre hindi *Aan* et *The Savage Princess* aux États-Unis, est un film indien de 1952 réalisé par Mehboob Khan. Le film met en vedette Dilip Kumar, Nimmi, Premnath et Nadira. L'histoire se concentre sur les luttes et les intrigues après l'ascension au trône du roi Shamsheer Singh. Dans *La Cité du précipice*, Boualem le personnage principal, se met dans la peau d'un être étranger, de sa propre création. Cette nouvelle version de Boualem sera nommée par lui-même : Moncef. Ce dernier représente l'antidote de Boualem, celui qui peut faire tout ce que Boualem craint d'affronter. Moncef est indien :

Moncef voit au-delà des ténèbres.

Il sait que derrière les arbres, là-bas, finissent les vergers, qu'il y a un autre monde.

La palissade à franchir.

De l'autre côté, il y a les mâtons.

Moncef l'indien s'arrête.

Il hume l'air.³⁶⁶

Être identifié et s'identifier comme Indien ne suffisaient pas pour assouvir ce désir d'avoir l'ADN indien chez Aissat, il arrivait même à dessiner une image qui représente l'ensemble des Algériens à travers le personnage de Boualem l'Indien : « *Qu'importe, tous les Indiens ne sont-ils pas des Apaches ? Et tous les petits Boualem ne sont-ils pas des Indiens ?* »³⁶⁷.

Aissat, comme Kateb, inscrit sa lutte dans une quête universelle. Cependant, Aissat adopte une posture plus personnelle, presque autobiographique, tandis que Kateb privilégie une approche collective, où l'opprimé est une figure plurielle.

Leur communisme, bien que partagé, diverge dans son expression. Kateb, influencé par Brecht, utilise le théâtre et le roman pour mobiliser les masses, comme en témoigne son passage au théâtre populaire après *Nedjma*. Aissat, quant à lui, reste fidèle à sa plume prosaïque qu'il considère comme une arme directe et accessible. Leur engagement visait

³⁶⁵ Ibid, p. 32.

³⁶⁶ Ibid, p.p. 220, 221.

³⁶⁷ Ibid, p.182.

transformer le monde, et cela se traduit par la complexité narrative qui défie les conventions littéraires classiques.

En comparant *Nedjma* de Kateb Yacine et la production de Sadek Aïssat, on découvre une richesse de perspectives sur l'Algérie colonisée et post-coloniale. Nedjma et D.Z., bien que distincts, incarnent une même aspiration à une identité plurielle et libre. La mère folle, figure tragique, reflète les blessures d'un peuple, tandis que l'engagement communiste des deux auteurs, marqué par une solidarité avec les opprimés comme les Indiens, élargit leur lutte à une échelle universelle. Quant au carnet de Mustapha et le cahier de D.Z. traduisent leur volonté de donner une voix à l'histoire et à la révolte.

« *L'écrivain algérien – dit Tahar Djaout- est un funambule, marchant sur le fil ténu entre mémoire et avenir* »³⁶⁸. Kateb et Aïssat, chacun à sa manière, ont tenu cet équilibre, offrant à l'Algérie des miroirs où elle peut contempler ses douleurs et ses espoirs. Leur œuvre, loin de se réduire à une simple opposition, forme un dialogue fécond, où la littérature devient un acte de résistance et de création.

2- Le sort de Camus :

Le XX et XXI siècle ont donné naissance à des voix puissantes qui se souciaient de la condition humaine, cherchant un sens à l'existence face à l'absurde et à la mort. Albert Camus, figure majeure de la philosophie de l'absurde, et Sadek Aïssat partagent une sensibilité particulière à ces thématiques, tout en divergeant dans leurs contextes et leurs approches stylistiques. Le traitement de quelques traits de leurs écritures nous a permis de relever des convergences frappantes et de souligner des divergences que nous allons étudier et examiner comme suit :

2.1. L'Absurde et la quête de sens

Chez Albert Camus, l'absurde naît de la dissonance entre le désir humain de trouver un sens à l'existence et l'indifférence silencieuse du monde. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, il écrit : « *L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde* »³⁶⁹. Cette idée imprègne *L'Étranger*, où Meursault, le protagoniste, incarne une forme d'acceptation passive de cette absurdité. Son détachement face à la mort de sa mère, annoncé dès la première phrase « *Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être*

³⁶⁸ Tahar Djaout, *L'Invention du désert*. Paris : Seuil, 1993, p. 67.

³⁶⁹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942, p.41.

hier, je ne sais pas »³⁷⁰, illustre une absence de quête de sens conventionnel. Meursault ne cherche pas à rationaliser la perte, mais vit dans l'instant, guidé par des sensations physiques plutôt que par des émotions socialement attendues.

Aissat, quant à lui, ne conceptualise pas l'absurde de manière philosophique, mais le met en scène à travers des personnages dont les vies semblent dépourvues de logique dans un contexte algérien post-indépendance, marqué par la désillusion et les fractures sociales. Dans *L'Année des chiens*, après l'assassinat de son frère jumeau, le narrateur, malgré son indifférence, a perdu goût à la vie et s'est retrouvé en train de chercher un sens à ses jours surtout auprès de sa mère qui préférait son jumeau. Une seule porte s'ouvre pour apaiser ses douleurs, c'était celle de l'exil où le destin mettra fin à ses jours d'une façon lamentable : « *Perdues les notions de l'âge et du nom, de la descendance.* »³⁷¹.

Dans *La Cité du précipice*, Boualem, le rêveur, erre dans une ville labyrinthique, où chaque action paraît vaine. Cette représentation rejoint la pensée de Camus, mais avec une dimension plus ancrée dans le réel social, voire politique. Boualem ne cessait pas de chercher son bonheur, il voulait se retrouver. En multipliant sa quête, il traçait plusieurs chemins qui ne vont l'emmener nulle part, il se perdait et terminait mort, victime d'une balle qui le voyait différent coupable, alors qu'il embrassait l'air libre et tentait de frôler le bonheur : « *Il lève les bras au ciel, brandissant la chaussure qui rutille au soleil. Trois rafales de fusil-mitrailleur crépitent de façon presque simultanée. Une lueur aveugle ses yeux. L'étoile sanguinolente qui s'allume sur son front s'effrite en poussières d'étincelles rouges.* »³⁷²

Dans *Le Nageur*, D.Z. et l'ensemble des personnages de l'œuvre partagent ce souci de trouver sens à la vie chacun de sa manière. Sien voulait avoir un enfant pour elle seule, elle estimait une prolongation de son existence à travers un être qui sera conçu en elle pour elle. Djelloul après avoir été rejeté par son pays a préféré se créer une identité autre, car chez-soi il est considéré comme un *harki*, un traître. Quant à D.Z. qui a raté tous ses rendez-vous avec le bonheur, il s'est réfugié dans une chanson chaâbi, celle d'El –Anka, qui se transforma en un rêve qui va happer D. Z. et le transportant à des terres inconnues, Sien raconte: « *Habib je l'ai fait toute seule.(...) Un jour j'ai désiré un enfant pas l'enfant d'un homme que j'aurais*

³⁷⁰ Albert Camus, *L'Étranger*, Gallimard, 1942, p. 9.

³⁷¹ Sadek Aissat, p.134.

³⁷² Ibid, p.p. 258, 259.

*fait par amour pour un homme mais seulement le sexe d'un homme pour faire un môme qui serait qu'à moi. »*³⁷³

Aïssat semble suggérer que l'absurde réside dans l'incapacité des personnages à trouver un sens dans un environnement chaotique et fragmenté.

Zygmunt Bauman éclaire cette posture en décrivant la modernité liquide comme un état où « *les significations sont instables, les événements dépourvus de finalité* »³⁷⁴. Chez Aïssat, cette instabilité est exacerbée par le contexte postcolonial, où les idéaux de la révolution algérienne se sont effondrés, laissant place à une société désorientée, multipliée, spécialement pendant la décennie noire où la pluralité et la diversité politique, sociale et économique ont commencé se faire place au sein de la société algérienne. Camus, quant à lui, universalise l'absurde, le situant dans une condition humaine intemporelle. Si Meursault accepte l'absurde en s'ouvrant à « *la tendre indifférence du monde* »³⁷⁵, les personnages de Aïssat semblent prisonniers d'un absurde oppressant, sans issue rédemptrice.

2.2. L'Indifférence face à la mort :

L'indifférence face à la mort est un motif central dans les œuvres des deux auteurs, mais elle prend des significations différentes. Chez Camus, elle est une affirmation de la liberté face aux conventions sociales. Meursault, en ne pleurant pas à l'enterrement de sa mère, rejette les normes qui dictent l'expression du chagrin. Cette attitude scandalise la société, qui le juge davantage pour son manque d'émotion que pour le meurtre qu'il commet. Camus écrit : « *J'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore* »³⁷⁶, suggérant que l'acceptation de l'absurde permet à Meursault de transcender la peur de la mort.

Aïssat, en revanche, présente une indifférence qui semble davantage liée à l'épuisement existentiel et social. Dans *L'Année des chiens*, le Narrateur déclare la mort de son frère jumeau sans qu'il y est de l'affection, se concentrant sur la réaction de sa mère qui préférerait le défunt: « *Mon frère est mort, Salim devient l'âme de la maison familiale.* »³⁷⁷. L'indifférence du narrateur, apparaît comme une posture complexe, mêlant retenue et détachement émotionnels. En refusant de s'attarder sur la mort du frère pour célébrer

³⁷³ Ibid, p. 341.

³⁷⁴ Zygmunt Bauman, *La Vie liquide*, Plon, 2006, p. 112.

³⁷⁵ Albert Camus, *L'Etranger*, op, cit, p. 184.

³⁷⁶ Idem.

³⁷⁷ Sadek Aïssat, p.33.

l'ascension de Salim, le narrateur invite à réfléchir sur la manière dont les individus et les communautés négocient la perte.

Dans *La Cité du précipice*, Boualem survit au décès de son père et de son frère majestueusement, ne voulant pas sombrer davantage dans le malheur qui l'accompagnait déjà depuis toujours, il en profitera même, en remplaçant son père dans son travail : « *Le vieux est mort l'hiver passé. (...) C'est un jour de pluie que Boualem s'est rendu au cimetière, en tête d'une petite procession, pour mettre son père en terre. (...) Boualem a repris l'emploi de son père sur un concasseur.* »³⁷⁸. L'annonce désinvolte de la mort et la description minimaliste de l'enterrement, révèle un univers où le deuil est éclipsé par les impératifs de la survie.

Dans *Le Nageur*, D.Z. annonce la mort de plusieurs de ses amis sans pathos : « *Djelloul est mort. C.K. est parti. Le cadavre de Sid Ahmed a été découvert, à l'heure de la balade matinale des chiens, couché dans la blancheur immaculée d'une pelouse enneigée.* »³⁷⁹. Cette absence de lamentation reflète une société où la mort est banalisée par la violence, la précarité et le désespoir. Mahfoud Boucebci, dans son analyse des traumas collectifs en Algérie, note que : « *La répétition des pertes dans un contexte de crise engendre une forme d'anesthésie émotionnelle, où le deuil devient impossible* »³⁸⁰. Cette anesthésie est palpable chez Aïssat, où les personnages semblent incapables de ritualiser la mort.

« *L'indifférence face à la mort – dit Assia Djebbar- dans les récits postcoloniaux est moins une posture philosophique qu'un symptôme d'une société brisée* »³⁸¹. Cette distinction est cruciale : si Camus utilise l'indifférence pour explorer une liberté métaphysique, Aïssat la dépeint comme une conséquence de l'aliénation sociale.

2.3. La Nature et la mer :

La nature, et en particulier la mer, joue un rôle symbolique majeur dans les œuvres des deux auteurs, servant de toile de fond à leurs réflexions sur l'absurde et l'existence. Chez Camus, la mer et le soleil sont presque des personnages à part entière. Dans *L'Étranger*, Meursault est profondément lié à ces éléments : « *Le soleil était maintenant écrasant. Il se brisait en morceaux sur le sable et sur la mer* »³⁸². Le soleil, en particulier, agit comme un catalyseur de l'acte absurde de Meursault, le meurtre de l'Arabe, comme si la nature elle-

³⁷⁸ Ibid, p.p. 187, 188.

³⁷⁹ Ibid, p. 271.

³⁸⁰ Mahfoud Boucebci, *Violence et société en Algérie*, OPU, 1994, p. 76.

³⁸¹ Assia Djebbar, *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 1999, p. 204.

³⁸² Albert Camus, *L'Étranger*, op, cit, p. 48.

même dictait ses actions. Camus écrit également : « *Seule la musique est à hauteur de la mer* »³⁸³, soulignant la capacité de la mer à incarner une beauté indifférente, à la fois sublime et inhumaine.

Aïssat, dans *L'Année des chiens*, fait du décor de son histoire une échappatoire, une esquisse de ce que peut être la vie en dehors des quartiers clôturés et encerclés de chiens ! Il dessine des tableaux à travers lesquels la mer, le soleil et le désert deviennent des lieux de rencontre alors que les foyers et la patrie n'ont pas pu contenir la même famille et la même nation :

La grande route de l'est nous ouvrait les portes de la mer. (...) C'était là toujours que finissent nos randonnées, lors des matinées d'école buissonnière ou pendant les vacances, quand à l'heure de la sieste nous étions dans les rues à jouer aux Indiens. Nous observions le temps se refléter sur l'eau sale de la mer, et le soleil nous faisait prendre l'écume pour l'eau.³⁸⁴

« *Sahara. Virée de la nostalgie, bouffée des grands espaces nus, muets, arides et vertigineux. (...) Le désert suscitait une envie de petite mort, sûrement du fait que le ciel tombait à nos pieds, avec les étoiles et la lune.* »³⁸⁵

Marqués par différentes fractures – guerres, exils, conflits identitaires –, la mer et le désert transcendent les clivages. Ils ne sont pas des territoires à posséder, mais des expériences à vivre. La mer, par son mouvement perpétuel, rappelle que les identités sont fluides ; le désert, par son immobilité apparente, enseigne que l'essentiel est souvent invisible.

Ces deux paysages constituent des scènes où l'homme se confronte à sa propre finitude tout en y trouvant une forme d'éternité. Ils sont des lieux de rencontre, non pas parce qu'ils effacent les différences, mais parce qu'ils les rendent insignifiantes face à l'immensité. Là où les patries cloisonnent, la mer et le désert libèrent.

Dans *La Cité du précipice*, l'éclatement spatial fait de l'œuvre un lieu désordonné, un monde divisé en deux sphères, la première de béton, restreint, limitée, rigide et sombre alors

³⁸³ Albert Camus, *Noces*, Gallimard, 1938, p. 62.

³⁸⁴ Sadek Aïssat, p.34.

³⁸⁵ Ibid, p.p. 94, 96.

que la seconde est complètement l'inverse, se basant sur la liberté, la luminosité et la clarté. Pour fuir son malheur, Boualem passait son temps à contempler et méditer cherchant du confort dans la forêt la plus proche de la cité, et qui par un pur hasard héberge les habitants du cimetière d'El- Kettar, comme si le destin voulait prouver à Boualem que le seul confort dans cette vie se trouve sous la terre : « *La mer et le soleil, les seuls choses offertes en cadeau aux pauvres, avec l'air et le bleu du ciel qui donnent des couleurs à l'existence.* »³⁸⁶

Boualem errait, le regard perdu dans l'horizon, ces fragments de beauté, libres et généreux, coloraient son existence, lui offrant, l'espace d'un instant, l'illusion que la vie pouvait encore être douce.

Dans *Le Nageur*, la mer devient une métaphore de l'existence précaire et de la lutte pour la survie. Le protagoniste, D.Z., qui symbolise la terre algérienne est comparé à un nageur qui lutte contre les vagues. La mer dans *Le Nageur* est une figure qui tente rejoindre la terre ferme, cette rencontre entre la mer et la terre donnera sens à la vie, pour Aïssat, il est impossible de les séparer, pour qu'il y ait une terre, il en faut une mer : « *Celui qui n'a pas de terre n'a pas de mer* »³⁸⁷, ce qui nous met sur l'évidence de la signification de la mer dans le texte et bien que phonétiquement la mer et la mère toutes les deux voulaient prendre D.Z. dans leurs bras, le protéger et le ramener sur son pays d'origine .

La mer, chez Aïssat, n'est pas seulement un élément esthétique, mais un espace de confrontation avec l'absurde, où l'individu doit persévérer malgré l'absence de destination.

Si Camus célèbre la mer comme une source de jouissance sensorielle et d'acceptation de l'absurde, Aïssat la dépeint comme un espace de lutte et de désespoir. Cette différence reflète leurs contextes respectifs : Camus, écrivant dans une Algérie coloniale, trouve dans la nature une forme de transcendance, tandis que Aïssat, dans une Algérie postcoloniale, une Algérie des années 90, y voit un symbole de l'incertitude et de la précarité.

2.4. L'Humanisme : entre révolte et solidarité

L'humanisme est un pilier des œuvres de Camus et de Aïssat, bien que leurs approches divergent. Chez Camus, l'humanisme repose sur la révolte contre l'absurde et sur la solidarité entre les hommes. Dans *L'Homme révolté*, il affirme : « *Je me révolte, donc nous sommes* »³⁸⁸, soulignant que la révolte individuelle mène à une reconnaissance collective de

³⁸⁶ Ibid, p.182.

³⁸⁷ Ibid, p.315.

³⁸⁸ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Gallimard, 1951, p. 36.

l'humanité. Dans *L'Étranger*, cet humanisme est implicite : Meursault, bien qu'indifférent aux normes sociales, trouve une forme de fraternité dans son acceptation finale de l'indifférence du monde, qu'il décrit comme « *si fraternel* »³⁸⁹.

Aïssat, quant à lui, développe un humanisme ancré dans la réalité sociale de l'Algérie contemporaine. Dans *L'Année des chiens*, Aïssat dénonce plusieurs actes et plusieurs phénomènes qui ont marqué son enfance. Le Narrateur reconnaît l'injustice qu'éprouvait les différents membres de la société les uns envers les autres, que cela soit, les riches face aux pauvres, les intellectuels face au illettrés voire les femmes face aux hommes :

Je pense à l'image d'Eve nue accrochée sur le mur, dans la maison de ma mère. Sans doute était-ce pour rendre plus lancinant le souvenir du péché originel qu'elle était ainsi représentée. Le dessin fut sûrement exécuté par un homme. On y retrouvait la volonté d'attiser une culpabilité : celle qui permet aux hommes de dominer les femmes. Ces dernières ont fini, il est vrai, par interioriser le sentiment d'avoir été l'instrument d'Iblis et la cause de l'expulsion du Paradis.³⁹⁰

L'image d'Ève nue, utilisée pour rappeler le péché originel et instaurer une culpabilité chez les femmes. Cette réflexion sur la manipulation des récits religieux pour justifier la domination masculine s'aligne avec l'humanisme, qui valorise la réflexion critique et l'émancipation des individus face aux dogmes oppressifs. Cela nous explique aussi comment les structures sociales et culturelles façonnent la conscience individuelle. L'humanisme, qui place l'humain au centre et promeut la liberté de pensée, invite à questionner ces conditionnements pour retrouver une forme d'autonomie. Aïssat critique les systèmes de domination avec une vision humaniste qui cherche à promouvoir l'égalité et la dignité de tous les individus, indépendamment du genre.

Dans *La Cité du précipice*, Boualem, malgré son détachement apparent, agit pour protéger sa communauté, comme s'il reconnaissait une responsabilité envers autrui, il était l'aimant qui attirait tous les maux, une éponge qui absorbait le négatif qui camouflait le bonheur de son entourage généralement et de sa famille et sa mère spécialement : « *Confusément il sait. La vie que le destin leur a faite, avec tous ceux-là qui broient leurs*

³⁸⁹ Albert Camus, *L'Étranger*, op, cit, p. 184.

³⁹⁰ Sadek Aïssat, p. 122.

existences, qui leur marchent dessus comme s'ils étaient des fourmis, qui la font pleurer. C'est sur cela qu'il a pissé. L'envie lui vient, le prenant en traître, de pousser un grand cri. Il pose sa main sur sa bouche pour calmer le tremblement de ses lèvres »³⁹¹

Cela révèle la complexité de Boualem qui incarne un humanisme engagé, sacrificiel et profondément ancré dans les réalités sociales de l'Algérie contemporaine. À travers une langue poétique et des images puissantes, Sadek Aissat explore les tensions entre révolte et retenue, douleur individuelle et responsabilité collective. Boualem transcende sa condition individuelle pour devenir une figure universelle de l'humanisme, tout en restant indissociable du contexte algérien qui le façonne. Aissat, à travers Boualem, donne une voix aux sans-voix tout en soulignant le coût psychologique de cette lutte silencieuse. L'intensité émotionnelle et la portée philosophique, invite à réfléchir sur la capacité de l'individu à porter le fardeau des autres, même dans les circonstances les plus écrasantes. Cet humanisme est moins théorique que celui de Camus, plus enraciné dans les luttes quotidiennes.

Dans *Le Nageur*, l'humanisme s'impose le long de l'œuvre, et se manifeste sous plusieurs formes. À travers le personnage de D.Z., Aissat nous dévoile les conditions qui ont poussé l'Homme à se métamorphoser, à se créer des ailes, quitter son pays et se méfier de son destin :

J'ai parlé à Sien de ces choses-là. C'est venu tout seul, comme ça. Dans son regard, une lueur enfantine m'a atteint dont la chaleur a consumé les nœuds que j'avais sur ma langue et dans ma poitrine, les a défaits un à un. Ou peut-être était-ce parce qu'elle m'avait parlé de son père et de son fils. Elle paraissait vouloir me dire des choses et n'y arrivait pas. En tout cas j'avais senti passer d'elle à moi des silences forts. Je lui ai fait lire un passage de ce que j'écrivais sur mes cahiers d'écolier au petit matin, quand je sortais les post-it de la poche de ma parka.³⁹²

Cet échange qui dépasse les mots nous rappelle l'humanisme de Montaigne, pour qui le dialogue vrai naît de l'écoute et de la vulnérabilité partagée. De même pour l'attention que porte l'écrivain aux sentiments et à la complexité des relations qui nous montrent la profondeur psychologique de ses personnages.

³⁹¹ Ibid, p. 171.

³⁹² Ibid, p.p. 336, 337.

On peut souligner une distinction importante : Chez Camus, l'humanisme est une quête métaphysique, une réponse à l'absurde ; chez les écrivains algériens contemporains, il est une nécessité vitale, une résistance à la déshumanisation. Ce qui nous éclaire par rapport à la différence entre l'humanisme universel de Camus et l'humanisme contextuel de Aïssat, qui répond aux défis spécifiques de l'Algérie postcoloniale.

Albert Camus et Sadek Aïssat, bien que séparés par des époques et des contextes, convergent dans leur exploration de l'absurde, de l'indifférence face à la mort et de la place de la nature dans la condition humaine. Chez Camus, l'absurde est une invitation à vivre pleinement dans l'instant, à accepter l'indifférence du monde comme une forme de libération. Chez Aïssat, l'absurde est un fardeau, accentué par les désillusions d'une société en crise. La mer, symbole puissant chez les deux auteurs, incarne chez Camus une beauté indifférente et chez Aïssat une lutte incessante. L'humanisme, bien que partagé, se manifeste différemment : universel et métaphysique chez Camus, concret et enraciné chez Aïssat.

La littérature peut être considérée comme un cri face à l'absurde, mais aussi un pont vers l'autre. Camus et Aïssat, chacun à leur manière, tendent ce pont, invitant le lecteur à réfléchir sur ce qui donne sens à l'existence dans un monde dépourvu de certitudes.

3- La littérature russe³⁹³, une influence en cascade depuis Kateb Yacine :

La littérature russe, parée de ses audaces stylistiques et de ses questionnements existentiels, occupe une place singulière dans le patrimoine littéraire mondial. Portée par les œuvres de Dostoïevski, qui sonde les profondeurs de la culpabilité, de Tolstoï, qui saisit en une phrase les convulsions d'une société, ou de Tchekhov, qui transfigure l'ordinaire avec une intensité poignante, elle a marqué l'imaginaire bien au-delà de ses origines, inspirant des écrivains pour qui la littérature est à la fois un reflet et une révolte. Kateb Yacine, en tant que figure rebelle, s'est inscrit dans cet héritage. À l'image de ses modèles russes, il a transformé la langue en un instrument de combat, défiant les conventions pour exprimer les blessures d'un peuple. On devine chez lui cette même urgence, ce refus de séparer l'intime du collectif. Sadek Aïssat, à sa suite, prolonge ce dialogue transcontinental : son écriture, tendue entre

³⁹³ Les informations sur la littérature russe sont le résultat d'une synthèse de deux ouvrages : 1- K. Waliszewski, *Histoire des littératures, Littérature russe*, Ed. Armand Colin & Cie, Paris, 1900. 2- Eugène-Melchior de Vogüé 1848 – 1910, *Le roman russe* 1886. Articles parus dans la Revue des Deux Mondes (Les Grands écrivains russes contemporains : Tourguénef, octobre 1883 ; Tolstoï, juillet 1884 ; Dostoïevsky, janvier 1885 ; Gogol, novembre 1885), puis en volume accompagnés d'un avant-propos et de deux premiers chapitres : Paris, Librairie Plon, 1886.

révolte et poésie, porte l’empreinte discrète mais tenace de cette filiation slave. Ce qui unit ces voix, par-delà les siècles et les frontières ? Une conviction partagée : la littérature doit déranger, questionner, résister. Quand Kateb ou Aissat empruntent aux Russes leur regard acéré sur l’homme, ils ne copient pas – ils transposent, ils réinventent. Le résultat est une alchimie singulière, où les angoisses de Raskolnikov³⁹⁴ rencontrent les révoltes du fellah, où la steppe et le désert se répondent. Preuve que les grands livres ignorent les géographies, et que certaines dettes littéraires sont autant de conquêtes.

Les traces de la littérature russe, se manifestent d’une façon pertinente dans la production littéraire de Sadek Aissat, nous les distinguons et étudions comme suit :

3.1. La vision pessimiste :

La littérature russe, marquée par les soubresauts de l’histoire et les interrogations métaphysiques, cultive une forme de pessimisme profond, souvent teinté de désillusion, de fatalisme et d’une lucidité cruelle envers la condition humaine. Ce pessimisme n’est pas un simple désespoir passif, mais une conscience aiguë de l’absurdité, de la souffrance et des limites de l’existence. Cette posture peut être explorée à travers de multiples perspectives analytiques :

3.1.1. Le pessimisme métaphysique : où les écrivains russes explorent l’idée de la vie dépourvue de sens intrinsèque, plongeant l’individu dans une quête vaine ou une résignation douloureuse. L’idée a été développée dans *Les Carnets du sous-sol*, 1864 de Dostoïevski, où le "souterrain" devient la métaphore d’une conscience malade, où l’homme se débat dans l’auto-sabotage et la lucidité stérile. Ou chez Tolstoï dans *La Mort d’Ivan Ilitch* 1886, où la lente agonie du protagoniste révèle l’inanité des conventions sociales face à la mort.

3.1.2. Le pessimisme social : parlant de la Russie tsariste, puis soviétique qui offre un terreau fertile à la représentation d’une société oppressive, corrompue ou absurde. C’est ce qu’on peut distinguer chez Tchekhov dans *La Cerisaie*, 1904. L’œuvre discute le thème de l’aristocratie déclinante, incapable de s’adapter, incarne une fatalité historique où le progrès lui-même est ambigu.

3.1.3. Le pessimisme psychologique : Certains auteurs dépeignent une dégradation morale inéluctable, où l’homme est son propre bourreau, à l’instar de Boulgakov dans *Cœur de*

³⁹⁴ Le personnage principal du roman de Fiodor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, 1866.

chien, 1925, où l'expérience scientifique tourne au cauchemar, montrant que l'homme ne peut se perfectionner sans se détruire.

3.1.4. La rédemption : Ce genre de pessimisme n'est pourtant pas totalement nihiliste. Il laisse parfois entrevoir des échappatoires. Ces dernières prennent des formes différentes que nous résumons ainsi :

- La foi : un élément flagrant chez Dostoïevski en écrivant *Les Frères Karamazov*. Dostoïevski ne propose pas une foi dogmatique, mais une foi crucifiée, traversée par les doutes modernes. La vraie foi, pour lui, naît souvent dans l'obscurité, comme chez son personnage Aliocha après la mort de Zossima, Ivan vise l'idée que « si Dieu n'existe pas, tout est permis »³⁹⁵ pour résumer le dilemme, mais la vie de Zossima et Aliocha montre que la foi est justement une réponse à cette liberté effrayante, par l'amour. C'est une foi qui aime le monde malgré tout, sans nier ses contradictions.
- L'art chez Nabokov dans *Le Don* 1938, qui montre que la beauté littéraire transcende la désolation. Chez Nabokov, la beauté n'est pas un embellissement : c'est une réplique à la désolation, une preuve que l'art peut reconfigurer l'expérience humaine. *Le Don* ne nie pas la souffrance de l'exil ; il la soigne par le travail obsessionnel de la langue, où chaque mot est un piège à lumière dans l'obscurité.
- L'ironie, prenant l'exemple de Tchekhov dans *La Proposition* 1886, où le rire tragique adoucit l'amertume. Tchekhov transforme une plaisanterie en miroir de nos propres contradictions. L'ironie, en équilibre entre comédie et tragédie, agit comme un baume sur la blessure existentielle — non pour la guérir, mais pour la rendre supportable.

Chez Aissat, le pessimisme est fort présent et s'impose à travers ses différentes œuvres pratiquement de la même manière et à travers les mêmes figures. Nous détectons sa présence par l'étude des éléments suivants :

3.1.5. Les fins tragiques :

Dans *L'Année des chiens*, l'inéluctable tragédie engloutit méthodiquement chaque protagoniste. Le narrateur, qui occupe le centre du récit et sert de repère au lecteur, finit par mourir mystérieusement, abandonnant derrière lui une vie aride de sens, qui, telle une terre stérile, n'a su lui offrir aucun espoir tangible. Cette disparition s'inscrit comme le point

³⁹⁵ Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, 1879, p. 853.

d'orgue d'une succession de catastrophes : le frère jumeau du narrateur tombe sous les coups lors d'un regroupement dans la rue qui semblait être politique, victime collatérale d'une société ravagée par l'aberration de la violence. La mère, accablée, perd la raison, vaincue par une douleur impossible à juguler. Quant au père, il se révèle être une figure absente, un martyr sacrifié avant même la naissance des jumeaux, c'est-à-dire une présence réduite à l'état de mythe douloureux plutôt qu'à celle d'un véritable guide : « *L'homme avait accompagné sa femme chez le seul parent qu'elle avait. Ma mère ne nous parla jamais. Nous apprîmes en grandissant que nous étions les enfants d'un martyr.* »³⁹⁶

L'oscillation entre perte, mort et folie ne se limite pas à la sphère familiale. Elle déborde et envahit tout l'univers social de l'œuvre: amis, voisins, connaissances, chacun finit par disparaître, englouti par l'ombre rampante de la mort ou de l'exil forcé. Les assassinats, les suicides, la folie ou le départ sans retour esquissent un tableau en demi-teinte, saturé de funestes présages : « *Ensemble, ils refusèrent de céder aux menaces. Un jour, Nabila fut enlevée, violée et égorgée. Elle était enceinte (...). Bob, lui, est à Londres, à moitié fou.* »³⁹⁷. Aïssat construit une micro-société où la possibilité même d'un avenir radieux semble illusoire, si bien que le pessimisme devient non plus un simple état d'âme mais une structure essentielle de l'existence même.

Dans *La Cité du précipice*, Aïssat poursuit son exploration du tragique avec une intensité qui serre le cœur. Boualem, le protagoniste, est frappé par une balle perdue, une « balle qui cherchait une victime ». Cette image, d'une simplicité déchirante, capture l'absurdité d'une époque où la mort peut surgir à tout instant, sans raison ni justice. La fin de Boualem n'a rien d'héroïque ; elle est banale, presque insignifiante, et c'est précisément cette banalité qui rend le récit si poignant. Boualem, frôlant la forêt de la Cité, inconscient du destin qui l'attend, et l'on ne peut s'empêcher de ressentir une profonde injustice face à cette vie fauchée par le hasard : « *Il se dirige droit devant, jusqu'au petit sentier terreux qui descend en serpentant vers la grand-route. Là où depuis plusieurs mois, des soldats dressent un barrage.* »³⁹⁸

La tragédie de Boualem n'est que le début. Sa mère, déjà fragilisée par la mort de son autre fils, Hamid, sombre dans la folie. Cette figure maternelle, brisée par la douleur, évoque les innombrables femmes algériennes qui, durant la décennie noire, ont vu leurs familles

³⁹⁶ Sadek Aïssat, p.29.

³⁹⁷ Ibid, p.p. 80, 81.

³⁹⁸ Ibid, p.258.

décimées. Hamid, quant à lui, incarne une autre forme de chute : séduit par les promesses de pouvoir ou de survie, il choisit de s'aligner avec « le fort », ces groupes armés qui dominent le chaos. Mais ce choix, loin de le sauver, le précipite vers une mort prématurée, comme si Aissat voulait nous rappeler qu'aucune compromission ne peut protéger contre la fatalité : « *Hamid ne songe pas à fuir. Tout est fini, dans un moment tout sera achevé* »³⁹⁹. Le père, rongé par la maladie, s'éteint à son tour, ajoutant une note de désespoir à cette fresque familiale.

La Cité du précipice est une histoire où l'espoir, lorsqu'il apparaît, est vite étouffé par la réalité. Les personnages, confrontés à des choix impossibles, semblent condamnés à subir les conséquences d'un monde qui les dépasse. L'atmosphère chagrinante du récit, teintée de spleen, repose sur cette tension entre le désir de vivre et l'inéluctabilité de la chute. Une œuvre qui nous fait ressentir une empathie profonde pour ces êtres ballotés par les vents d'une histoire trop cruelle, et l'on se demande si, quelque part, un éclat de lumière aurait pu les sauver.

Ce même schéma dramatique traverse *Le Nageur*. Le héros, D.Z., s'efface progressivement dans un rêve étrange, une sorte d'errance mentale qui préfigure sa disparition prochaine : « *Ne plus bouger. Se maintenir au-dessus du trou noir... Ne pas se laisser prendre... Sans retour... Sauter. Atteindre l'autre rive de la faille. Ayiiiiioouuuu Sayouuumbaaaaa !* »⁴⁰⁰. À mesure que le récit progresse, les amis tombent un à un, disparaissant mystérieusement, tués ou perdus, bâtissant une atmosphère de désolation à la limite de l'irréel. La neige recouvre le cadavre de Sid Ahmed, rappel cruel de l'indifférence du monde. Djelloul subit le même sort : tué, il s'ajoute à la longue liste des égarés irrémédiablement : « *Le cadavre du vieux Djelloul a été découvert à l'aube. (...) Djelloul ne buvait plus, depuis quelques mois déjà, et la manière dont on l'avait sauvagement battu rappelait trop les ratonnades d'antan* »⁴⁰¹. Sien, Habib, C.K., quant à eux, s'évanouissent du paysage, qu'ils partent volontairement ou soient arrachés à la vie contre leur gré. Ce qui demeure, c'est une atmosphère saturée de spleen, une tristesse diffuse, tenace, comme s'il était impossible d'échapper à la mélancolie qui engluait tout.

³⁹⁹ Ibid, p. 247.

⁴⁰⁰ Ibid, p. 384.

⁴⁰¹ Ibid, p. 355.

Devant cette cohorte de destins avortés, le pessimisme de Aïssat revêt une portée presque universelle. Ce n'est pas tant la mort en elle-même qui constitue le sommet de la tragédie ; c'est le sentiment d'inanité qui la précède, l'incapacité totale de bâtir ou de rêver, la pauvreté des espoirs avortés. Chez lui, la fiction ne constitue pas une échappatoire ; elle est le miroir brisé d'un monde où tout idéal se trouve inlassablement fracassé sur le roc de la réalité. Les personnages ne survivent jamais à leurs rêves, et lorsque, par miracle, ils subsistent, ce n'est que pour mieux sombrer dans la folie ou l'amertume.

On pourrait relever que ce pessimisme radical, loin de constituer un simple choix esthétique, fonctionne chez Sadek Aïssat comme un acte de témoignage. Il consigne les séquelles d'une société empoisonnée par la violence, l'exil et la détresse, arrachant à l'oubli le souvenir de ceux qui, privés de voix parce que trop accablés, disparaissent sans laisser de traces. La tragédie, omniprésente, rappelle que la violence de la décennie noire n'était pas seulement affaire de politique ou d'idéologie, mais qu'elle a pénétré jusque dans les cœurs et les esprits, jusqu'à faire vaciller la raison elle-même.

Ainsi, la vision pessimiste chez Sadek Aïssat ne relève pas du simple artifice narratif. Elle incarne la lucidité déchirante de l'écrivain face à l'histoire, à la mémoire, à la souffrance collective et intime. Dans son univers romanesque, la tragédie n'a rien d'exceptionnel : elle est la règle, le souffle qui balaie tout sur son passage et ne laisse derrière elle que les traces pâlies d'un bonheur impossible. Cette vision, si sombre soit-elle, appelle peut-être en creux à un sursaut moral, à une méditation profonde sur les voies à ouvrir pour que, dans l'après-coup de la tragédie, subsiste le refus de céder au désespoir.

3.1.6. Le choix des couleurs et la mémoire olfactive:

L'œuvre de Sadek Aïssat se distingue non seulement par sa finesse psychologique, mais surtout par une mise en scène sensorielle profondément marquée. Entre le chromatisme des couleurs et la puissance évocatrice des odeurs, une sensorialité vient souvent refléter voire exacerber la tonalité foncièrement pessimiste de son univers littéraire. Il serait alors pertinent d'explorer comment, dans une œuvre qui penche vers la noirceur de l'âme humaine et la mélancolie du réel, l'usage insistant de certaines couleurs, tout comme celui de la mémoire olfactive, participe activement à la construction d'une vision du monde où la nostalgie, la douleur et l'amertume s'entrecroisent.

L'univers chromatique dans l'œuvre de Aissat déploie des couleurs saturées par le désenchantement. L'écrivain mobilise le jaune, le marron, le rouge et le noir avec une telle précision que chaque teinte semble participer à la création d'un climat émotionnel dense, comme une pluie fine et constante sur la conscience du lecteur. Le jaune, loin de la lumière, se corrompt en tons cireux et maladifs, reflet d'une décrépitude intime. Le marron évoque la terre morte, la boue, la sédimentation du temps sur les êtres ; le rouge rappelle la douleur vive, la blessure, le cri étouffé du sacrifice non reconnu ; et le noir, omniprésent, noie le récit dans une spirale claustrophobe, où la lumière du sens semble s'éteindre.

Ce répertoire chromatique, loin d'être gratuit, répond aux logiques profondes de la psychologie des couleurs, où chaque nuance, consciemment ou non, « appelle une réaction du monde affectif », sachant que « *la couleur affecte la sensibilité de l'homme avant la pensée : le noir est l'abdication, l'ombre de la volonté ; le rouge, la brûlure de l'alerte ou du danger, et le jaune maladif, la fuite du vivant vers le déclin.* »⁴⁰². Ces mots, relevés chez Spranger, résonnent tout particulièrement lorsqu'on observe la manière dont les personnages de Aissat s'imprègnent de leur décor au point de ne pouvoir en extraire une once de paix.

On relève aussi l'importance du contexte dans l'effet psychique de la couleur, telle que l'analyse Pastoureaux : « *La couleur ne surgit jamais à vide, elle se greffe sur le drame du sujet, l'imprégnant de sa force, de sa perte ou de sa menace* »⁴⁰³. Cette dimension psychodynamique de la couleur éclaire la profonde morosité qui infiltre l'univers de Aissat, où le marron et le noir délimitent un espace clos et sans fuite possible. Les murs, sols et ciels, tout semble happé dans une fatigue universelle où l'être se fond dans la tristesse du décor. Les personnages, écrasés par cette pesanteur, voient leur intériorité se modeler autour du climat chromatique environnant, ce que la théorie psychologique nomme un « climat affectif », médié par la synesthésie du ressenti.

Contrastant avec la dureté des couleurs, l'odeur, chez Aissat, ouvre la possibilité d'une consolation, d'un refuge psychique dont la fonction dépasse la simple remémoration. Les souvenirs olfactifs mettent en jeu une dynamique de résistance et d'auto-consolation, qui transfigure la souffrance du présent en un espoir de douceur retrouvée.

⁴⁰² Eduard Spranger, *Les Types de l'Homme*, Methuen & Co, 1928, p.282.

⁴⁰³ Michel Pastoureaux, *Le Petit Livre des couleurs*, Seuil, 2005, p.76.

Dans *L'Année des chiens*, le narrateur, broyé par un quotidien infranchissable, découvre dans la mémoire des odeurs de l'enfance une paix éphémère, source de ténacité psychique. L'évocation de la maison maternelle, auréolée des senteurs de cuisine, de lessive, ou des parfums familiers, devient un acte de survie intérieure : « *La maison de ma mère changeait d'odeur selon les saisons* »⁴⁰⁴. Le blanc, qu'il imagine pour la maison de sa maman, figure alors l'espoir d'un apaisement, d'une rédemption inaccessible mais intensément désirée : « *Et puis il y a sa maison qu'il me faut repeindre en blanc* »⁴⁰⁵. Cette mère qui manifeste son deuil après le décès de son fils préféré par le port du blanc au lieu du noir, dans une posture de guerrière qui chassait son ennemi de très près, sereinement, sachant qu'il ne pourra s'enfuir, il fait partie d'elle –même, c'est contre le narrateur qu'elle va se retourner : « *Habillée de blanc – le deuil, tout compte fait, comme le bonheur n'a pas de couleur précise .* »⁴⁰⁶

La psychologie cognitive, à travers son disciple Herz spécialiste dans la psychologie de l'odorat souligne que « *l'odeur, contrairement à toute autre sensation, possède un accès direct à la sphère limbique, siège de la mémoire et de l'émotion. C'est par l'olfaction que se tisse le tissu de l'intime* »⁴⁰⁷.

Cette ouverture par l'odeur devient, chez Aissat, le dernier rempart contre l'érosion de l'âme. Le présent, saturé de couleurs négatives, se fissure devant la résurgence bienfaisante de ces fragrances, permettant au personnage principal de ne pas sombrer tout entier dans la monotonie amère de sa condition. Ce passage de l'ombre à la lumière intérieure, par l'olfaction, est d'autant plus percutant qu'il révèle la capacité de l'être à mobiliser son passé heureux contre l'infortune présente : « *L'été, au réveil, c'était l'odeur du café que l'on sentait le plus fortement, comme si la chaleur avait le pouvoir de la travestir et de lui conférer une densité particulière ou une légèreté plus subtile.* »⁴⁰⁸, le narrateur capture non seulement une sensation, mais aussi la manière dont celle-ci, traversée par la chaleur estivale, se charge d'une épaisseur existentielle, une odeur qui n'est plus simplement perçue, mais *vécue*.

Dans *La Cité du précipice*, l'expérience olfactive bascule du côté de la claustration et de la détresse. Boualem, le protagoniste, ne connaît d'autre espace que celui de la cité,

⁴⁰⁴ Sadek Aissat, p.31.

⁴⁰⁵ Ibid, p.150.

⁴⁰⁶ Ibid, p. 54.

⁴⁰⁷ Rachel Herz, *Le Parfum du désir*, HarperCollins, 2007, p.54. Traduit

⁴⁰⁸ Sadek Aissat, p. 31.

humide, saturé de relents stagnants et d'une humidité poisseuse, accompagnée de l'odeur de la mort qui empoisonné les alentours de La Cité : « *Il est des jours, comme aujourd'hui, où l'odeur du charognard est envahissante, où rien d'autre n'est perceptible. Mais il faut l'avoir connue pour la reconnaître, pour déceler sa présence, car aucun sens, ni olfactif ni tactile, ne peut la saisir. Elle est là et, c'est étrange, on le sait.* »⁴⁰⁹. Ici, l'odorat ne rappelle nullement le passé heureux : il souligne de façon crue l'enfermement, la routine sans échappatoire, la pesanteur d'un présent sans alternative. Le malaise olfactif devient une manifestation tangible du malheur psychique, exacerbant la sensation d'égarement et de perte de soi. Même l'odeur du café qui se propage dans l'espace ne porte pas la même sensation que celle dévoilée dans *L'Année des chiens* : « *Dans son sillage, il perçoit une odeur de café chaud, de fleur d'oranger ainsi que celle, lui semble-t-il, salée des larmes.* »⁴¹⁰, Zohra, la mère de Boualem, n'a pas su dépasser son chagrin qu'elle préfère le vivre seule, la disparition de Hamid le plus jeune de ses deux enfants l'a fait sombrer dans un monde de larmes de ténèbres.

La psychologie environnementale rejoint cette analyse en mettant en avant les effets délétères d'un espace saturé d'odeurs négatives sur la santé mentale : « *L'environnement sensoriel, lorsqu'il asphyxie ou corrompt, participe activement à la désintégration du sentiment d'identité et de bien-être* »⁴¹¹. Boualem n'a pour seul salut que de briser le cercle en sortant respirer l'air clair : la bouffée d'extérieur est figurée comme une rare échappée de la prison sensorielle et sociale qui régnait dans un noir absolu : « *Bientôt le crépuscule aura tendu son linceul noir sur un ciel sépulcral, et ton cœur se recouvrira d'un suaire tressé de feuilles de laurier-rose et de larmes amères* »⁴¹², ainsi voyait le narrateur de La Cité cette ombre triste qui camouflait et enveloppait Zohra la mère de Boualem.

Dans *Le Nageur*, l'écriture aissatienne s'enrichit d'une complexité supplémentaire. L'espace du récit, chargé de jaunes fatigués, de rouges sombres et de noirs pesants, témoigne du déracinement, du flou identitaire, de la douleur de l'exil : « *Un trou noir s'est ouvert devant moi, ou peut-être en moi, le ciel se fendait pour envelopper la terre de sa nuit, puis c'est devenu tout jaune.* »⁴¹³. Pourtant, deux pôles olfactifs redoublent cette expérience existentielle : les odeurs qui rappellent à D.Z. *le bled*, d'abord, soudain soupape intime du souvenir heureux, comme Sien qui portait en elle le pays que D.Z. a quitté forcé : « *Je*

⁴⁰⁹ Ibid, p.163.

⁴¹⁰ Ibid, p.168.

⁴¹¹ D. Russell, *Environnements et Affectivité*, Dunod, 2004, p.122.

⁴¹² Sadek Aissat, p.234.

⁴¹³ Ibid, p.374.

l'avais,..., pistée à la trace pour humer dans le sillage du mouvement de son corps..., l'odeur humide de ses cheveux – odeur de henné, de tfol et de ghassoul -, la torpeur ruisselante et alanguie du hammam,...»⁴¹⁴, et celle de la mer, à la fois promesse d'infini et prémonition d'angoisse. Ces présences olfactives adoucissent momentanément le vécu de l'exil, générant un effet d'apaisement et de continuité mémorielle.

Le dialogue entre les couleurs anxiogènes et l'olfaction consolatrice installe un perpétuel va-et-vient entre l'ombre et la lumière, la perte et le réconfort, l'enfermement et l'espoir. Cette ambivalence donne à l'œuvre une dimension résolument humaine, car si l'homme de Aïssat souffre de la dureté de son monde, il n'est jamais tout à fait privé de ressources pour survivre au présent. Il trouve dans l'infime, le fugace, matière à tenir bon.

L'univers littéraire de Sadek Aïssat se distingue par une orchestration sensorielle où la couleur et l'odeur tracent des lignes de fracture tout autant que des refuges. Les couleurs, sombres et saturées de signification, traduisent la dépression latente, le malaise existentiel, la lassitude et la peur. Mais la mémoire olfactive, dans ses éclats, introduit une faille dans la clôture du réel ; elle est la preuve que même dans la nuit la plus profonde, subsiste la possibilité d'une lumière intérieure. Cette esthétique sensorielle — pessimiste, mais jamais pleinement défaitiste — invite le lecteur à penser que la survie dépend de la capacité à convoquer, par-delà la grisaille du monde, l'intensité lumineuse de quelques souvenirs d'enfance ou de quelques bouffées d'humanité partagée.

3.1.7. Les espaces clos :

Les espaces dans lesquels évoluent les personnages occupent un rôle bien plus important que celui d'un simple décor. Le choix récurrent de l'espace clos chez Aïssat fait écho, non seulement à des préoccupations sociales, mais aussi à une vision foncièrement pessimiste du monde et de l'individu. En s'attardant sur ses trois œuvres, il devient clair que l'espace clos opère comme un révélateur d'angoisse, de frustration, et surtout d'une aliénation profonde qui modèle la psychologie de ses personnages. Il conviendra d'analyser la manière dont l'espace fermé communique, par l'entrelacs de l'intériorité et de l'extériorité, la tonalité pessimiste qui traverse la création littéraire de Aïssat.

⁴¹⁴ Ibid, p. 286.

La représentation de l'enfermement est un trait central du pessimisme littéraire. Jean-Paul Sartre explique qu'«*on ne s'échappe pas d'une geôle où l'on n'était pas enfermé* »⁴¹⁵. Dans le quartier de *L'Année des chiens*, l'auteur dresse le portrait d'une communauté isolée, circonscrite par des murs physiques autant que mentaux, doctrinaires et historiques : « *Notre quartier était presque une ville. Tout y relevait de cette banalité familière qui finit par corrompre le regard et le sens.* »⁴¹⁶. Les habitants se retrouvent prisonniers sous couvert de protection, mais cette sécurité illusoire se mue en enfermement oppressant. Psychologiquement, cet espace clos engendre une angoisse profonde qui « *naît de la conscience d'avoir à choisir, de la liberté et de l'incertitude.* »⁴¹⁷, Aïssat révèle la cruauté d'un conditionnement qui nie jusqu'à la possibilité du choix, exacerbant le sentiment d'étouffement : « *Ainsi étions-nous toujours liés dans des cercles concentriques : le quartier, puis la ville, et enfin le pays, comme si nous ne pouvions justifier nos existences que dans le miroir des autres, dans leur hostilité.* »⁴¹⁸, cette double clôture, à la fois spatiale et psychologique étouffe toute possibilité d'émancipation. Les cercles concentriques figurent une société stratifiée et oppressive, tandis que l'hostilité d'autrui transforme toute interaction en une épreuve de légitimation impossible. Loin d'être libre, l'homme est condamné à errer dans des frontières matérielles et mentales qui le réduisent à un être de confrontation et de doute.

L'impact psychologique de cet isolement spatial se manifeste à travers la quête inaboutie de bonheur du narrateur. L'assassinat du frère jumeau, catalyseur du départ, incarne la tragédie inhérente à tout désir d'évasion. Mais quitte-t-on vraiment la prison en franchissant ses murs ? Le narrateur, exilé, habite désormais les métros, espace clos par excellence, hyper-population et anonymat contribuant à une nouvelle forme d'aliénation : « *Dans le métro, peut-être à cause des lumières blafardes, je ne dors plus la nuit, préférant être absent quand les autres sont vivants.* »⁴¹⁹, le narrateur, refusant la vie collective, devient un être en transit perpétuel, préférant l'absence au spectacle décevant du vivant. La maison est sensée être notre coin dans ce vaste monde, l'agent qui nous permet de s'intégrer par le biais de nos pensées, souvenirs et rêves, ne consolide pas dans l'univers de

⁴¹⁵ Jean-Paul Sartre, *L'être et le Néant*, op,cit, p. 531.

⁴¹⁶ Sadek Aïssat, p.39.

⁴¹⁷ Idée développée par Rollo May, *Le Désir d'être*, Epi. Paris, 1972.

⁴¹⁸ Sadek Aïssat, p.39.

⁴¹⁹ Ibid, p.130.

Aïssat, elle fragmente, disloque et asphyxie. Ainsi, les espaces clos deviennent des matrices d'une détresse qui rend toute échappatoire illusoire.

Dans *La Cité du précipice*, Aïssat explore les arcanes domestiques : des appartements exigus où l'intimité n'existe plus, où l'individu doit composer avec l'intrusion perpétuelle du collectif. Boualem, figure centrale, vit l'impossibilité d'une vie privée. Privé d'espace propre, « je logeais dans la tête et le regard des autres » semble-t-il dire, spécialement ceux de sa mère qui le surveillait de près de crainte de le perdre, la promiscuité ne nourrit pas la solidarité mais double les tensions, imposant à chacun d'être redevable au collectif tout en restant étranger à soi-même, La Cité « *c'était une caserne, elle le demeure. Il y a des pièces uniques, avec des toilettes communes à l'étage. (...) Et puis, il n'en reste presque plus des toilettes, guère plus d'une cabine par cage d'escalier. Elles ont été transformées en chambres et occupées par des jeunes couples.* »⁴²⁰, La Cité, loin de s'humaniser, se dégrade et corrompt les relations humaines qu'elle abrite. Les habitants sont condamnés à adapter leur existence à des lieux qui les nient.

Dans ces conditions, la psychologie de Boualem se cristallise autour de la perte, notamment celle de la possibilité de rêver, de se projeter hors de soi. Ainsi, l'appel de la nature – forêt, mer, colline – incarne le désir d'un espace autre, d'un dehors qui restituerait l'intégrité du moi, Breton dévoile que « *l'imaginaire, c'est ce qui tend à devenir réel.* »⁴²¹. L'idée de fuite, cependant, demeure une utopie. Les espaces ouverts ne sont que temporaires, ils se dérobent devant la nécessité du retour à l'étroitesse du domicile. Le sentiment d'étouffement devient permanent et engendre une mélancolie qui est le fruit d'une désintégration sociale et du repli sur soi : « *Boualem connaît chaque recoin de la montagne. Gamin, il en a arpenté les sentiers innombrables, en a fouillé les taillis, écorchant ses jambes et ses bras aux ronces des mûriers sauvages. Il y a un vieil ami, un eucalyptus sans âge au pied duquel il s'asseyait pour écouter les rumeurs de la forêt, de sa vie secrète.* »⁴²², au sein de cette nature, l'obscurité de Boualem se dissout. Loin d'être un simple lieu de divertissement et de méditation, elle incarne une forme de résistance silencieuse contre le désenchantement, offrant une possibilité de renaissance par l'immersion dans le vivant.

⁴²⁰ Ibid, p. 177.

⁴²¹ André Breton, *Les vases communicants*, Gallimard, 1955.

⁴²² Sadek Aïssat, p.181.

L'exil, dans *Le Nageur*, cristallise à la fois la fermeture physique et mentale. D.Z., le protagoniste, habite le foyer Sonacotra – espace transitoire, abri temporaire qui, loin de libérer, enferme davantage, arrivant jusqu'à le qualifier de mouvoir : « *Sainte-Geneviève-des-Bois, c'est presque la cambrousse, c'est petit... Mais le foyer Sonacotra était un mouvoir.* »⁴²³

L'espace clos de l'exil se redouble : d'abord, l'immeuble, puis la chambre unique, et enfin, l'enfermement intérieur, là où la pensée devient prison de l'âme. Le refuge dans la chanson chaâbi, notamment celle d'El-Anka, et dans le rêve, constitue un dernier bastion pour préserver une partie d'humanité. En principe, un vrai voyageur ne sait pas où il va, pourtant, chez D.Z., l'errance n'est plus aventure mais condamnation. L'exil n'est plus une ouverture sur l'ailleurs, mais un huis clos étouffant, où le retour semble impossible, où l'attente d'une hypothétique délivrance alimente le pessimisme foncier : «... *je voyais que le plafond de la chambre...des fois on peut croire que le monde s'arrête là au plafond d'une chambre ou à un mur... C'est pour ça peut-être qu'on a peur d'aller voir derrière le plafond et le mur de nos vies ce qu'il y a.*»⁴²⁴, dans ce monde qui se limite aux yeux de D.Z. en une chambre close, on découvre l'humanité hantée par ses propres limites, préférant l'ignorance à la confrontation avec l'infini.

Les œuvres de Aïssat reflètent une profonde réflexion sur la nature humaine et ses prisons invisibles. Le pessimisme s'exprime par le biais d'une spatialité pathologique, là où la maison, la ville, même l'exil ne permettent plus l'épanouissement psychologique. Faire face à soi-même est une sorte de révolte qui se matérialise chez Aïssat par le désir compulsif de franchir les frontières, de gagner un ailleurs impossible – mais tout passage ne débouche que sur un nouvel enfermement.

L'espace clos, loin d'être anecdotique, se révèle ainsi comme la matrice de la condition humaine chez Aïssat, condition marquée par l'impossibilité du bonheur, du rêve et de la plénitude. Les aspirations à la liberté sont sans cesse contrecarrées par la brutalité du réel, et chaque tentative d'envol finit en chute. L'œuvre rappelle que l'enfermement n'est pas qu'une donnée physique, mais aussi une disposition de l'âme, une structure de la pensée captive.

À l'aide de sa plume, Sadek Aïssat dresse l'inventaire des espaces clos pour y inscrire une série de trajectoires brisées et de vies empêchées. L'impact psychologique est saisissant :

⁴²³ Ibid, p. 285.

⁴²⁴ Ibid, p. 326.

l'angoisse, la frustration, le désenchantement irriguent chaque recoin de ses univers. Son pessimisme, loin de résider dans une simple tonalité esthétique, vise à penser le malaise existentiel dans ses manifestations les plus concrètes. L'espace littéraire de Aïssat interroge la part d'ombre de nos vies closes.

3.1.8. La psychologie du vide :

Aborder le vide psychologique dans la production littéraire de Sadek Aïssat, c'est s'aventurer aux confins d'une expérience littéraire intensément marquée par une vision de l'existence empreinte d'un pessimisme radical. Ce vide, omniprésent, ne se contente pas d'être un simple motif esthétique ; il s'érige en principe structurant, influençant la mise en place narrative, la caractérisation des personnages, ainsi que l'atmosphère générale de l'œuvre. Il sera important d'évoquer la manière dont cette vacuité particulière expose, concentre, puis exalte la condition humaine dans une dynamique d'exil, de perte et de désenchantement.

Nous devons d'abord s'interroger sur la nature même de ce vide psychologique. Le concept, qui n'est nullement une innovation de Aïssat, s'enracine dans des courants philosophiques et psychanalytiques du XXe siècle. Ainsi, Jean-Paul Sartre évoque l'angoisse fondamentale liée à la conscience du néant, une angoisse qui, selon lui, *"n'est autre chose que la conscience de cette impossible coïncidence avec soi, qui laisse place à une faille originelle"*⁴²⁵. Chez Aïssat, cet abîme intérieur se manifeste par une incapacité constante de ses personnages à établir un dialogue fructueux avec le monde, ce qui les réduit à l'errance, à la fragmentation ontologique. Dans *L'Année des chiens*, l'exil intérieur du narrateur est nourri par la solitude et la prise de conscience de l'implacabilité du temps. Le vide psychologique ne constitue pas un simple état, mais un *prisme* déformant à travers lequel le monde apparaît comme une prison sans issue, il réclame : *« Je me sentis plus seul. Taciturne, je m'enfonçai dans les ténèbres de mon cocon de silence et baissai le rideau. Alors, je voulais comprendre le temps qui, bien plus que l'espace, est le secret de tout exil. »*⁴²⁶, En liant exil et temporalité, Aïssat dépasse le cadre algérien pour toucher à une condition universelle, celle de l'individu face à l'absurdité de sa propre finitude.

On peut lire sa manifestation qui le distingue des autres, ces derniers ensembles, unis, alors que lui est à l'écart, différent, étranger, entouré de vide : *« J'ai conscience de mon*

⁴²⁵ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, op, cit, p. 110.

⁴²⁶ Sadek Aïssat, p.33.

étrangeté. Parce que mon exil est dans mon regard, je vois. Les gens me croient dans le cercle, en vérité je suis en dehors. »⁴²⁷ C'est l'essence d'une souffrance moderne : celle d'un sujet qui, bien qu'entouré, vit comme un exilé permanent. Le vide psychologique ne vient pas de l'absence des autres, mais d'une inadéquation entre soi et le monde, un fossé que personne ne perçoit, sinon celui qui le traverse. En ce sens, Aïssat rejoint des auteurs comme Kafka ou Dostoïevski, pour qui la véritable solitude est d'être incompris *au milieu des autres*.

Le pessimisme qui émane des textes de Sadek Aïssat nous dévoile son refus de toute illusion de plénitude ou de consolation. Le vide n'est pas seulement une absence, mais une matrice créatrice de sens, ou plutôt de non-sens. Beckett, autre chantre du désespoir, déclarait : « Rien n'est plus réel que rien. »⁴²⁸. Cette idée pourrait servir d'épigraphe à l'œuvre de Aïssat tant elle résume la logique du vide qui structure son univers, spécialement dans *La Cité du précipice*, où Boualem ne vit pas seulement le vide mais le touche au concret, au point de l'établir en tant que liaison avec le monde, c'est le vide qui occupe et remplit : « le vertige du vide le traque jusqu'au tréfonds de ses pensées »⁴²⁹.

« Il se sent seulement vide, tellement fatigué. La tristesse qui l'habite lui est familière »⁴³⁰. Ces deux citations reflètent la dualité qui réside l'esprit de Boualem, entre lutte et abandon, le vide chez Boualem n'est pas seulement un environnement (*La Cité*) mais une structure psychologique qui façonne son identité, le condamnant à une existence tiraillée entre la terreur et l'apathie.

Le vide dans *La Cité*, n'accompagnait pas seulement Boualem, mais tous les personnages qui l'entouraient, comme si c'est contagieux, ou possible que c'est héréditaire, que cela vient de très loin, un châtement peut-être ! Zohra, hantée par un vide inexplicable à son égard, un vide qui a certainement facilité son chemin vers la folie : « À certains moments, elle se sent habitée par un vide terrifiant, qui la paralyse et l'emporte jusqu'aux limites de son propre néant ».⁴³¹ Zohra développe une détresse profonde, où le vide n'est pas seulement une émotion, mais une expérience quasi-physique de dissolution de soi.

Hamid même, le cadet de la famille, n'échappe pas à la règle, il se voit d'ailleurs faisant partie d'un monde où personne n'y habite, il se voit dès le début dans l'autre rive, ce

⁴²⁷ Ibid, p.92.

⁴²⁸ Samuel Beckett, *Molloy*, Minuit, 1951, p. 32.

⁴²⁹ Sadek Aïssat, p.171.

⁴³⁰ Ibid, p.212.

⁴³¹ Ibid, p. 225.

n'était pas de son propre gré, c'était la décision que d'autres l'ont imposé : « *Attendre à l'écart derrière un fourré que d'autres, enivrés par le chant de sirène, viennent se poser. Attendre là où le monde n'existe plus, là où est le vide* »⁴³². Hamid se fait spectateur d'une chute qu'il a refusée, transformant son retrait en position de force ambiguë, une force qui finira par le détruire.

Il n'est donc guère surprenant que les personnages de Aissat soient tous emportés par une dynamique de l'exil. Leur présence au monde n'est qu'une constance négative, une suite de déracinements intérieurs qui annulent toute possibilité d'enracinement identitaire ou ontologique car « *L'exil n'est autre que la figure du vide intérieur, une rupture définitive avec la familiarité du soi* »⁴³³. Les protagonistes de Sadek Aissat incarnent ce déchirement : loin de la chaleur d'un foyer ou de la promesse d'une appartenance, ils sont pris dans un flot continu de défaites, d'abandons successifs et de désillusions, ce qui est bien le cas de D.Z. dans *Le Nageur*, ce personnage qui a tout abandonné : la terre, la mer, la mère et le soleil qui a fait de lui une personne frileuse, en se contentant de la compagnie de sa chanson fétiche, celle d'El-Anka : *Je fais comme fais dans la mer le nageur*.

Il est important de rappeler que la construction narrative de Aissat fait l'objet d'une expérience du vide lui-même. La fragmentation des récits, l'absence de clôture, les silences qui émaillent l'écriture, tout concourt à créer un sentiment d'inachèvement. Cette esthétique du fragment exprime la nécessité pour l'écriture moderne « *de faire l'expérience du vide comme condition de l'œuvre. C'est en menant l'écriture à ses confins, dans l'extrême privation de sens, que l'auteur touche à l'essence même de la littérature* »⁴³⁴. À cet égard, Aissat s'inscrit résolument dans cette lignée d'auteurs pour qui le vide est une promesse de radicalité.

On retrouve dans la production de Aissat une dimension collective du vide, qui touche à l'Histoire, à la mémoire et à l'identité. L'écrivain semble recomposer une sorte d'exil partagé, celui d'une communauté désenchantée, condamnée à survivre dans l'entre-deux d'une réalité fragmentée. À ce propos, Paul Ricœur, souligne que « *l'absence de mémoire*

⁴³² Ibid, p. 241.

⁴³³ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, op, cit, p. 202.

⁴³⁴ Renvoie à Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*, op, cit, p.91.

collective n'est pas un simple déficit mais la forme la plus aiguë du vide au cœur de l'être ensemble »⁴³⁵. C'est ce déficit symbolique que toute l'œuvre de Aissat ne cesse de décliner.

En observant la psychologie des personnages, une profonde solitude se dégage, une incapacité à tisser des liens durables ou significatifs. Cette solitude n'est pas anodine, elle est enracinée dans une défaillance ontologique, un sentiment d'insignifiance radicale. Un Nombre important de personnages aissatiens errent sans peau psychique, éclatés, exposés aux intempéries du réel, comme en témoignent les nombreuses descriptions introspectives qui jalonnent sa prose.

Il est essentiel d'observer que cette esthétique du vide ne mène pas à une neutralité émotionnelle. Bien au contraire, elle permet un déploiement de la souffrance, de la nostalgie et d'une forme de lucidité extrême. « *La douleur, c'est le vide.* »⁴³⁶, dit Sartre et chez Aissat, la douleur fusionne avec le vide pour donner naissance à une littérature taillée dans l'absence, dans le manque.

Le pessimisme, loin d'être figé, infuse subtilement chaque strate de l'œuvre de Aissat jusqu'à façonner l'univers intérieur de chaque personnage. Le vide psychologique devient ainsi le miroir d'un monde qui ne promet plus rien. Aissat nous dévoile, dans une radicalité sans concession, le visage nu de l'existence.

L'œuvre de Sadek Aissat apparaît comme un laboratoire du vide, où l'écriture, loin de combler l'absence, la travaille, la sculpte, l'exalte même. Les personnages y évoluent dans un univers du désespoir, tout en conservant une dignité désabusée propre aux grandes tragédies modernes. Le vide psychologique, concept omniprésent, irrigue ainsi la totalité de la production littéraire de Aissat, faisant de son œuvre l'un des témoignages les plus puissants de la vision pessimiste dans la littérature contemporaine.

Après la vision pessimiste qui joint la production littéraire de Aissat à la littérature russe, un autre point vient renforcer leur communion :

3.2. L'entomopoétique⁴³⁷ :

⁴³⁵ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op, cit, p. 97

⁴³⁶ <https://citations.ouest-france.fr/citation-jean-paul-sartre/douleur-vide-25954.html>

⁴³⁷ Néologisme qui désigne l'étude ou la représentation poétique des insectes dans la littérature, sur le modèle de "zoopoétique" : l'étude des animaux en littérature.

Plusieurs types et variétés d'insectes ont immergé la production littéraire russe, cela est dû au poids significatif et la charge symbolique que portent les insectes depuis les anciennes légendes et mythes. Nous citons, à titre d'exemple, quelques œuvres dont les insectes constituaient un élément fondateur :

- Fiodor Dostoïevski, *Crime et Châtiment* (1866) où l'image de **punaise** symbolise la déchéance morale et la misère humaine. *Les Démons* (1872), l'image des **mouches** est utilisée pour représenter la futilité et la destruction.
- Nikolaï Gogol, dans *Le Nez* (1836), intègre des **mouches** d'une façon grotesque, en lien avec l'absurdité de la situation. *Les Âmes mortes* (1842), les **mouches** et autres insectes prennent un rôle différent, utilisés comme des détails réalistes qui dépeignant la saleté et la stagnation de la vie provinciale.
- Vladimir Nabokov, passionné d'entomologie (il était spécialiste des papillons), intègre souvent des références aux insectes dans ses œuvres. Dans *Lolita* (1955), Humbert compare Lolita à une **libellule** ou une **nymphé** (au sens entomologique). *La Méprise* (1932), un papillon joue un rôle symbolique. Dans *L'Invention de Valéry* (1938), une **araignée** est décrite avec une précision entomologique. De même, ses poèmes et nouvelles contiennent aussi des allusions aux **lépidoptères**.
- Mikhaïl Boulgakov, *Le Maître et Marguerite* (1967), les **mouches et autres insectes** apparaissent dans des scènes fantastiques, notamment liées à Woland (Satan) et son entourage. La **cafardisation** (transformation en cafard) est un thème grotesque présent dans certaines de ses œuvres satiriques.
- Anton Tchekhov, *La Steppe* (1888), des descriptions naturalistes incluent des **sauterelles** et autres insectes de la campagne russe. Dans certaines de ses nouvelles, les **mouches** symbolisent l'ennui et la monotonie.

Chez Aissat, la solitude, l'exil et le délire lui font une trame dont les insectes, minuscules et bons accompagnateurs légers à porter constituent un élément qui démarque ses textes pleins d'angoisse et de vacuité psychologique.

3.2.1. Le cafard dans *L'Année des chiens* :

Dans *L'année des chiens*, la rencontre entre le narrateur et le cafard n'est jamais le fruit du hasard. Elle s'inscrit dans un quotidien précarisé qui balance entre la survie et la

tentative de réenchanter l'ordinaire. Le romancier choisit d'extraire du décor un être familier par son ubiquité, mais rarement gratifié d'un statut littéraire digne. Dès lors, la première apparition du cafard suscite tout à la fois l'inconfort, la pitié et la fascination, sachant que Aissat commence d'en parler après l'avoir tué: cette créature qui rampe, répétant inlassablement ses parcours mystérieux, explorant les recoins d'un univers domestique où le narrateur projetait jadis ses rêves et ses peurs :

Il n'y a rien dans ma chambre hormis cette odeur d'huile frelatée, et la puanteur caractéristique que j'ai appris à reconnaître des rêves pourris. Je retourne au lavabo. La glace me renvoie le reflet d'un visage émacié, exsangue. Le cafard est demeuré à l'endroit où je l'ai tué quelque jours auparavant. Figé pour l'éternité. Il n'est pas abîmé, on le dirait encore vivant. Il avait cherché à fuir, mais j'ai été plus rapide.⁴³⁸

Le cafard, dans ce passage, dépasse sa simple fonction narrative pour devenir un symbole chargé de sens. Il cristallise la décomposition du cadre de vie, la violence refoulée du narrateur et l'échec de toute tentative de purification. Son cadavre, immuable, agit comme un stigmaté – une trace indélébile qui hante le protagoniste, bien plus vivante dans la mort que lui ne l'est dans sa propre survie.

Ainsi, loin d'être un simple détail réaliste, le cafard devient le cœur d'une réflexion sur la culpabilité, la persistance du passé et l'impossibilité d'échapper à soi-même. L'anecdote du cafard se fait le miroir d'une économie narrative, centrée sur l'observation attentive du comportement de l'insecte qui remonte au passé du Narrateur, trouve-t-il peut-être dans cet insecte un élément qui lui rappelle des souvenirs qu'il souhaite oublier et effacer ?! Car leur première rencontre a eu lieu dans la maison de sa mère : *« Dans la maison de ma mère, ces bestioles se déplaçaient à une vitesse qui, au début, me prenait toujours de court. Je les atteignais rarement du premier coup »*⁴³⁹.

Ce qui confère au récit sa singularité, c'est l'insistance avec laquelle l'auteur s'étend longuement, non pas tant sur la vie du cafard que sur l'après-mort de celui-ci. En effet, loin de clore l'incident par la simple neutralisation d'un nuisible, Sadek Aissat choisit de s'appesantir sur le vide laissé par l'absence de l'insecte. Il scrute la place du cadavre, la

⁴³⁸ Sadek Aissat, p.120.

⁴³⁹ Idem.

persistance du souvenir, les rituels d'éradication et la mémoire corporelle qu'engendrent ces rencontres minuscules.

Ce renversement invite à méditer sur la frontière trouble entre la vie et la mort, mais aussi sur la portée métaphysique de gestes aussi triviaux que l'écrasement d'un insecte : « *Anticipant son itinéraire, j'ai devancé le cancrelat qui, comme les moutons vont à l'abattoir, est venu se mettre sous mon index. J'ai appuyé délicatement, juste une petite pression, devinant plutôt le « tic ! » annonçant l'explosion de son petit corps.* »⁴⁴⁰. La mort du cafard, dévoile chez le Narrateur une empreinte ambiguë : culpabilité, soulagement, gêne et questionnement sur la légitimité de l'acte. Ce déplacement du regard – du vivant vers le cadavre, du geste vers sa trace – participe d'une philosophie du détail, celle-là même qui caractérise la grande tradition littéraire où l'infime devient le révélateur de l'essentiel. Le Narrateur arrive même à justifier son geste dans un premier temps, et confirmer qu'il a n'avait pas tort dans un second temps quand il découvre qu'un autre cancrelat a dévoré celui qu'il a tué !

« *J'ai seulement voulu le mettre hors d'état de me nuire, je n'ai pas fait preuve de sauvagerie, ne me suis pas acharné sur le corps de ma victime. L'ayant coincé au moment où il quittait le miroir pour le mur, c'est là, sur l'espace blanc et nu, où il est resté collé, que j'ai abandonné son cadavre.* »⁴⁴¹

« *Chez moi, pour la dernière fois, je me regarde dans la glace : j'y vois mes yeux rougis et me trouve l'air d'un hurluberlu. Mes cheveux trop longs, probablement. Le petit cafard est toujours là, près du miroir, sur le mur où je l'avais laissé. Un autre cancrelat, plus grand, le dévore* »⁴⁴²

Le narrateur décrit avec une précision clinique le meurtre du cafard. La scène où un autre cancrelat, plus grand, dévore le premier introduit une dimension darwinienne ou kafkaïenne⁴⁴³ : la violence est une chaîne sans fin. Le cafard mort devient nourriture pour un autre, suggérant que l'élimination d'une partie de soi ne résout rien – une nouvelle « vermine

⁴⁴⁰ Ibid, p.121.

⁴⁴¹ Idem.

⁴⁴² Ibid, p.136.

⁴⁴³ Charles Darwin sur la sélection naturelle, où les êtres vivants sont engagés dans une compétition impitoyable pour leur survie. Dans *La Métamorphose*, Gregor Samsa meurt, mais sa famille continue sa vie comme si de rien n'était – suggérant que sa transformation était à la fois tragique et insignifiante. De même, ici, le cafard mort est remplacé par un autre, et le narrateur reste prisonnier de son malaise.

» prend sa place. Cette image pourrait symboliser l'autodestruction (le soi se dévorant lui-même) ou une fatalité existentielle. L'insecte, souvent perçu comme répugnant, pourrait être un alter ego du narrateur : comme lui, il est marginalisé, rejeté, mais persiste malgré tout. Sa survie (ou sa réapparition sous une autre forme) questionne l'efficacité de la violence comme solution.

Il est important de signaler, que dans la littérature russe, le cafard est souvent investi d'un rôle allégorique qui représente la satire sociale et la métaphore existentielle. Citons, à titre d'exemple, l'acte de transfiguration du « scarabée » chez Dostoïevski et le fameux « *Gregor Samsa* » de Kafka, souvent annexé, à tort ou à raison, à l'esprit slave.

En Russie, le cafard cristallise la violence des inerties collectives, il incarne la monstruosité de l'individu aliéné, passé du statut d'homme à celui d'étrangeté radicale. Là où la littérature de Aissat privilégie la pulsation du vécu individuel, dans son registre du rapport intime à l'animalité et du deuil du détail, les Russes donnent plutôt au cafard une dimension collective, le faisant symptôme d'une société soumise aux pesanteurs du pouvoir, à l'absurdité de la bureaucratie ou à la misère ordinaire.

Ce parallèle souligne combien le traitement de l'insecte charrie des enjeux culturels distincts : du côté de Aissat, le récit épouse la trajectoire d'une subjectivité touchée par la disparition d'un Autre, fût-il négligeable ; chez les Russes, la figure du cafard prolonge une tradition de l'ironie tragique et de la déformation grotesque, où l'homme s'observe toujours, en partie, comme une anomalie ou un résidu.

On peut résumer comme suit :

Auteur	Œuvre	Rôle de l'insecte	Dimension privilégiée
Sadek Aissat	<i>L'année des chiens</i>	Réflexion intime, alter égo (un double)	Méditation existentielle
Dostoïevski (symbol.)	<i>Crime et Châtiment</i> , autres	Métaphore de l'altérité et du bas-fond	Psychologique/métaphysique
Kafka (influence russe)	<i>La Métamorphose</i>	Transformation existentielle radicale	Tragique / absurde

L'irruption du cafard dans le récit de Aissat, loin de relever de la seule anecdote, épouse les contours d'une quête de sens visant à sonder les marges de l'existence.

3.2.2. L'araignée dans *Le Nageur* :

La démarche se nuance dans *Le Nageur*, où l'araignée prend la relève. Loin du dégoût ou de la simple peur que suscite l'insecte, Aissat opère un bouleversement du regard. Son personnage, D.Z., dépasse la simple répulsion ; il noue avec la créature un lien d'acointance, sinon d'amitié silencieuse. Ce renversement des perspectives invite à repenser la symbolique de l'araignée, créature longtemps associée à la patience, au tissage et à la marginalité. Elle s'insinue dans le quotidien du protagoniste, entre la menace et la protection, elle offre un miroir déformant de sa solitude et de son mal-être. La relation entre D.Z. et l'araignée devient alors le théâtre d'un dialogue silencieux, révélant les failles, la résilience mais aussi l'espoir de renouer avec un semblant de créativité ou d'illusion, D.Z. a pris en charge l'insecte au point de se soucier de sa nourriture: «*Ensuite j'ai revêtu mon jogging en coton pour me tenir chaud, préparé plusieurs joints, mis des mouches dans la boîte de l'araignée, et ouvert une autre bouteille de rhum blanc* »⁴⁴⁴. De ce lien insolite se dégage une certaine douceur, une possibilité de réconfort face à la dureté d'un monde indifférent.

Plus profondément, l'araignée devient un double paradoxal de D.Z. : tous les deux partagent une condition marginale, une posture de retrait et de patience, chacun tissant, à sa manière, la trame fragile de ses jours. Les gestes du protagoniste — tantôt hésitants, tantôt attendris — s'ancrent dans la reconnaissance d'une vulnérabilité partagée, qui trouve chez l'araignée le visage inattendu d'une altérité familière.

La relation tissée avec l'araignée, pleine de nuances, agit non seulement comme miroir mais, plus surprenant encore, comme refuge. Elle permet à la subjectivité du héros de s'ancrer dans l'instant, d'accepter la présence obstinée du minuscule comme antidote à la démesure du vide ou de l'angoisse. D.Z. surveille de loin « son insecte de compagnie », le vide qui tourmente son monde a fait de toute présence un ingrédient important dans son quotidien, il nous dévoile l'intérêt qu'il porte à son égard : « *L'araignée a quitté son nid aux premières lueurs de l'aube, je l'ai vue courir sur le mur et me suis demandé si elle savait encore chasser* »⁴⁴⁵. Dans cet échange, qui se passe de mots, s'invente une forme nouvelle de solidarité : silencieuse, improbable mais profondément réparatrice. Car dans la trajectoire singulière de D.Z., l'araignée ne représente pas seulement l'altérité radicale, mais la promesse d'un apaisement — fragile, certes, mais réel.

⁴⁴⁴ Sadek Aissat, p. 378.

⁴⁴⁵ Ibid, p. 351.

Les usages étonnants et nuancés de l'araignée dans la littérature russe sont remarquables. Chez Dostoïevski, notamment dans *Crime et Châtiment*, l'araignée incarne les rets invisibles de la culpabilité et de la conscience piégée ; elle symbolise un univers intérieur hanté, dont nul ne semble pouvoir s'échapper. De même, chez Andreï Platonov ou Nicolaï Gogol, l'araignée, omniprésente dans la description des marges — chambres exiguës, lieux abandonnés —, exprime la précarité de l'existence, mais aussi la ténacité du vivant là où tout semble voué à la chute. Tandis qu'en Russie cet insecte réfère, sous des formes multiples, à la fatalité, à la marginalisation subie ou à la complexité des liens sociaux, Aissat crée un bouleversement délicat : la proximité avec l'araignée ouvre à D.Z. une brèche d'humanité, un dialogue imaginaire où, loin de la damnation, l'on devine le désir éperdu de consolation et de contact dans un univers rendu hostile par sa froideur.

Ce tableau récapitule les usages et les symboles de l'araignée :

Auteur	Œuvre / contexte	Fonction de l'araignée	Symbolique principale
Aissat	<i>Le Nageur</i>	Compagne discrète, miroir de la solitude, source ténue d'apaisement	Résilience, altérité réparatrice
Dostoïevski	<i>Crime et Châtiment</i> , autres	Allégorie de la conscience piégée, de l'enfermement	Fatalité, culpabilité, impuissance
Platonov, Gogol	<i>Tchevengour, Contes et Nouvelles</i> .	Présence dans les périphéries du récit, témoin de la dégradation	Précarité, ténacité de la vie marginale

L'araignée, loin d'être reléguée aux marges de l'imaginaire, s'installe au cœur de la quête existentielle, portant l'écho d'un réconfort possible, d'un monde où la douceur demeure, à condition d'oser regarder autrement ce qui, d'ordinaire, effraie ou laisse indifférent.

Il est important de se rattraper sur la reproduction - dans *Le Nageur*- de la même scène de la mort du cancrelat déjà évoqué dans *L'Année des chiens* : « *L'autre jour, j'avais tué un cafard sur le mur, près de la glace, cela avait produit comme une petite meurtrissure gâchant la virginité de cet espace trop propre(...)J'avais coincé le cancrelat à côté du miroir, sur l'espace blanc et nu du mur, et l'avais écrasé d'une faible pression de mon*

index »⁴⁴⁶, développe Aïssat avec les détails qui nous permettent d'identifier l'insecte, et de rapprocher l'image du Narrateur dans *l'Année des chiens* à celle du personnage D.Z. dans *Le Nageur*. Ces deux derniers partagent le destin et la destinée, depuis l'exil, ils nous livrent leurs maux : le mal du pays, le mal de l'être et le mal de la « mère », vu que tous les deux craignent retourner au pays à cause de leurs mères « ogresse », qui les attend pour les dévorer !

3.2.3. La poussière dans *La Cité du précipice* :

C'est pourtant dans *La Cité du précipice* que Sadek Aïssat pousse à l'extrême cette poétique du minuscule. Abandonnant la figure immédiatement reconnaissable de l'insecte, il privilégie celle de la poussière qui va agir à un niveau plus intime sur Boualem le personnage principal, qui en arrive à se percevoir lui-même comme poussière, révélant ainsi la quintessence de son désarroi moral et de sa désagrégation psychique.

Ce motif de la poussière innerve le roman et lui attribue une dimension métaphysique. Loin d'être une simple image, elle devient le miroir de la condition du protagoniste : Boualem s'efface, se défait, se dissout petit à petit dans son environnement, jusqu'à n'être qu'un résidu sans épaisseur ni ancrage, vaguement agité par le vent des circonstances : « *Je suis un fétu, je suis une poussière... Je suis une poussière, je suis un fétu... Je suis une poussière, je suis un fétu... Je suis une poussière, je suis un fétu... Je suis une putain.* »⁴⁴⁷. Ce passage se répercute sur plusieurs pages de l'œuvre, et cette perception de soi comme poussière excède la simple humiliation ou la honte ; elle souligne l'aliénation totale, le sentiment d'inanité de l'existence. Si le texte fait état de cette auto-perception dépréciative, Aïssat recourt même à une typographie évocatrice : les passages où Boualem se déclare poussière apparaissent en plus petit format, passant à peu près de la taille de police 12 à 9. Ce choix formel accentue l'effacement progressif du personnage, comme si la parole elle-même, rétrécie, peinait à subsister sur la page. La diminution typographique constitue donc un prolongement matériel de l'érosion psychique, rendant visible et sensible la décomposition de l'être.

Cette intériorisation de la poussière n'est cependant pas propre à Aïssat : elle trouve sa résonance chez plusieurs écrivains russes dont l'œuvre s'attarde, elle aussi, sur la vacuité de l'existence humaine et sa propension à l'auto-annihilation. Dostoïevski, dans *Les Carnets du*

⁴⁴⁶ Sadek Aïssat, p. 337.

⁴⁴⁷ Ibid, p. 169.

sous-sol, fait état d'une déchéance morale qui se manifeste dans le dénigrement de soi et la sensation d'être voué à disparaître, tel un grain de poussière balayé par l'histoire. De même, dans le poème *Je suis la poussière* de Marina Tsvetaïeva, la métaphore sert d'expression à la fragilité humaine et à la dissolution de l'identité sous le poids du monde. Tolstoï, quant à lui, interroge la futilité des accomplissements humains dans *La Mort d'Ivan Ilitch*, textuellement associée à la poussière et à l'oubli.

Voici un tableau comparatif synthétique qui met en perspective l'usage de « la poussière » chez Aïssat et chez les écrivains russes :

Auteur	Œuvre	Fonction de la poussière	Modalité d'écriture
Sadek Aïssat	<i>La Cité du précipice</i>	Symbole de dissolution psychique, déréliction morale	Typographie réduite dans les passages clés
F. Dostoïevski	<i>Carnets du sous-sol</i>	Expression d'humiliation et d'aliénation du Moi	Discours intérieur
M. Tsvetaïeva	<i>Je suis la poussière</i>	Image poétique de l'effacement existentiel	Poésie lyrique
L. Tolstoï	<i>La Mort d'Ivan Ilitch</i>	Rappel de la futilité de la condition humaine et de l'inéluctabilité de la mort	Narration introspective

Au terme de cette étude, il apparaît que la poussière, qu'elle soit traitée par Sadek Aïssat ou par les écrivains russes, transcende sa matérialité pour devenir le vecteur d'une réflexion profonde sur les failles et la précarité psychique de l'être humain.

Par cette appropriation et cette réinvention du monde des insectes et des particules, Sadek Aïssat ne se contente pas d'accumuler des motifs insolites ou grotesques : il crée une véritable esthétique du minuscule. Loin d'être de simples accessoires narratifs, les insectes, puis la poussière, se font les opérateurs d'une réflexion aiguë sur l'altérité, la vulnérabilité humaine, et la difficulté à maintenir une identité stable dans un environnement hostile. La présence du microcosme dans ces textes signale avant tout une crise : crise du sujet, crise du collectif, crise du sens. Au lieu de figurer des entités purement repoussantes, ces êtres minuscules se font, sous la plume de l'auteur, médiateurs d'une expérience ontologique : ils

questionnent l'échelle de valeurs, chevauchent la frontière entre la vie et la mort, et donnent à voir, du dedans, la lente avancée du désespoir mais aussi l'improbabilité d'une renaissance.

Ce traitement littéraire des insectes, chez Aissat, s'éloigne radicalement du pittoresque ou de l'exotisme. C'est un acte de subversion : il interroge la possibilité même d'une littérature postérieure à la catastrophe et d'une subjectivité redéfinie, qui ne s'enfonce pas dans la nostalgie mais qui assume la contamination du vivant et de l'inerte. Le regard porté sur ces créatures n'est jamais univoque. Chez Boualem, la dissolution dans la poussière n'est pas seulement synonyme d'échec ; elle engage une redéfinition douloureuse mais nécessaire de l'expérience humaine, là où la frontière entre l'homme et l'infiniment petit se brouille, où le sentiment d'abandon cède la place à une acceptation amère de la fin.

On s'aperçoit alors que la véritable révolution esthétique chez Sadek Aissat réside dans ce passage du monstrueux (à la Kafka) à l'infime, du dégoût insupportable à une familiarité suspecte. Les insectes et la poussière, dans leur capacité à envahir, corrompre, mais aussi à survivre, se font métaphores ambivalentes de la résistance, de la ruse et du renoncement. Ils forment le langage secret d'une littérature qui ne craint pas de descendre au plus bas, de scruter ce qui grouille ou rampe, pour mieux dire la vérité crue de l'existence.

L'introduction des insectes comme motif décoratif dans le récit littéraire de Aissat s'apparente ainsi à une véritable méditation sur nos attachements à l'altérité, notre peur de la contamination et notre inévitable glissement vers l'entropie⁴⁴⁸. En dotant ses textes d'une telle densité symbolique, l'auteur ne fait pas que décrire une société en déclin ; il en sonde les restes, les résidus du vivant, et bâtit, sur les ruines, une éthique du minuscule, où la survie tient parfois à la ténacité des plus petits et des plus méprisés d'entre nous.

⁴⁴⁸ Désigne une tendance globale à l'augmentation du désordre, vers le chaos, sans échange possible avec un milieu extérieur.

Chapitre 2 :
Mouvements littéraires et empreintes esthétiques chez
Sadek Aissat

Sadek Aissat, par sa plume, déploie une dimension qui nous oblige de s'engager dans une traversée sinueuse faite de doutes et d'émerveillements. En s'éloignant du réalisme pur, il esquisse une fugue où l'esthétique s'élance et s'épanouit. Cette fugue du réalisme, loin de n'être qu'une échappatoire, constitue l'architecture même de son œuvre, fondant l'originalité d'un style qui trace son trajectoire voluptueusement entre hyper-réalisme et surréalisme.

L'art du détail que Aissat consomme avec gourmandise confère aux objets, aux lieux voire aux gestes humains une certaine densité comme si la réalité se surélevait à elle-même. Ce goût de la minutie déporte le réel sur un autre plan où le banal se charge de symboles et d'énigmes permettant au surréalisme d'infuser ses lueurs et ses ombres.

La frontière s'estompe, Aissat tend un pont entre deux rives autrefois irréconciliables. Avec l'hyper-réalisme, il prépare en sourdine le surgissement de l'étrange, du poétique, voire du fantastique. Les histoires semblent d'abord solidement ancrées dans le socle du réel, puis s'allègent, se tordent, s'envolent parfois, jusqu'à ce que le quotidien lui-même devienne scène de métamorphoses. Il ne s'agit pas de fuir la réalité, mais d'en sonder les failles, les excès, les marges — de se tenir sur ce fil tendu où l'inimaginable naît du plus ordinaire. Son inquiétude et sa révolte contre la banalité du monde ont transformé son écriture en une force qui pousse le réel dans ses retranchements pour en faire jaillir les puissances du rêve et de l'insolite. Ce mouvement, tout en tension, Aissat l'assume pleinement : il manie le symbolisme, il sème des indices, il évoque des paysages intérieurs où la logique s'incline devant le vertige de l'imaginaire. Mais, ce n'est jamais l'abstraction gratuite ni l'évasion sans retour. Son surréalisme s'enracine dans l'épaisseur du vécu, dans la texture des sensations et des mémoires communes.

Paradoxalement, ce va-et-vient incessant entre réalisme et surréalisme n'affaiblit pas la portée de ses récits ; il en renforce les enjeux et la force d'interpellation. Au cœur de chaque histoire, le pont érigé relie l'intelligible à l'insaisissable, la crudité du réel à la flamboyance du rêve. Ce dialogue des contraires, a fait émerger une esthétique profondément humaine, qui nous invite à interroger le monde et à le réinventer d'un geste intérieur, chaque fois renouvelé.

Nous proposons dans ce chapitre d'éclairer, les penchants esthétiques de Sadek Aissat sous le volet des mouvements littéraires. Son passage de l'hyper-réalisme au surréalisme et la

touche qu'il va porter dans ses textes en s'inspirant des autres arts qui peuvent enrichir et rendre mystérieux davantage sa production littéraire.

1- L'esthétique du détail : l'hyper-réalisme⁴⁴⁹ :

Dans ces textes, Sadek Aissat illustre une vertu singulière : la minutie descriptive, cette attention portée au détail qui élève la narration vers une forme d'esthétique proche de la photographie. En se penchant sur l'écriture de Aissat, force est de constater que cette description n'est ni accessoire, ni simplement illustrative ; elle s'impose comme une composante structurelle, un vecteur majeur du sens et de la beauté. Le lecteur est ainsi convié à une expérience où chaque cadre, chaque personnage, chaque sentiment semble suspendu dans l'espace du texte tel un cliché photographique vibrant d'émotion et de précision.

1.1. La description comme cadre esthétique et existentiel dans *La Cité du précipice* :

Dans *La Cité du précipice*, Aissat déploie une virtuosité descriptive qui dote l'espace romanesque d'un ancrage sinueux et inoubliable. À l'instar du photographe traquant le bon angle, l'auteur donne à voir la cité, avec ses reliefs, ses entailles, ses zones obscures et ses lumières vacillantes : « *La Cité du Précipice n'est pas vraiment au bord d'un gouffre, mais c'est tout comme. Elle s'agrippe à la pente bien raide de la montagne noire où aucune végétation ne pousse, à proximité de la Carrière Jobert qui, telle une blessure affreuse, une plaie sale, ouvre sa gueule qui menace d'avaloir le ciel.* »⁴⁵⁰, Aissat s'étale sur plusieurs pages en décrivant La Cité avec tous les composants qui font d'elle un lieu où l'inquiétude, la malheur et la détresse ont été semés avec succès !

Philippe Hamon nous éclaire sur l'importance de la description et la note qu'elle peut rajouter au sens désigné par l'écrivain. La description loin d'être un simple ornement, elle est un outil narratif puissant, bien plus qu'une pause dans l'action. Elle est au cœur de l'art littéraire : « *La description, loin d'être marginale, est constitutive : elle installe, dramatise, singularise, elle pose le point de vue et le style.* »⁴⁵¹,

La Cité décrite par Aissat ne saurait être considérée comme un décor neutre ; elle devient personnage à part entière, lieu matriciel qui façonne les êtres, espace vivant où

⁴⁴⁹L'hyperréalisme, une tendance artistique née aux États-Unis dans les années 1960, se caractérise par une reproduction minutieuse, presque photographique, de la réalité.

⁴⁵⁰ Sadek Aissat, p. 178.

⁴⁵¹ Philippe Hamon, *Le personnel de l'œuvre*, Paris, Seuil, 1983, p. 41.

s'anime le drame humain. La matière descriptive épouse ainsi les contours de la ville pour la rendre palpable : le lecteur dessine La Cité du précipice avec une acuité presque architecturale, touchant du doigt les moindres replis qu'offre le texte. Jean Starobinski observait déjà que la description minutieuse « *permet d'interroger l'invisible en déployant le visible* »⁴⁵².

Le détail chez Aissat n'est jamais superflu : il prend en charge la vérité du monde fictionnel, il instille une densité qui, paradoxalement, amplifie le sentiment de vide et de spleen. La ville décrite n'est pas qu'un repère spatialisé ; elle est le miroir des états d'âme, le réceptacle des mélancolies et des tourments, cette Cité qui devient Maison vers la fin de l'histoire, un lieu intime, chaleureux, l'endroit d'où Boualem vient, et le seul endroit qui acceptera de l'accueillir, le prendre dans ses bras: « *Le cri de Boualem s'effrite. Des brides folles s'en échappent, ... Personne ne les entend. Elles retombent lentement dans la poussière de l'esplanade. Elles retournent à la terre.* »⁴⁵³

1.2. L'art du portrait dans *L'Année des chiens* : ou la singularisation de l'être :

Au même titre que les lieux, les personnages des romans de Aissat s'inscrivent dans le texte comme des figures dont la singularité est construite par la force du détail. Dans *L'année des chiens*, chaque individu est doté d'une identité visuelle et psychologique précise : la description agit alors comme un révélateur. L'écrivain ne se contente pas d'énumérer les caractéristiques externes ; il façonne, à la manière d'un sculpteur ou d'un photographe, des portraits saisissants. Roland Barthes insistait sur cet effet de réel que procure la description : « *Le détail inutile, c'est-à-dire non fonctionnel, mais présent, fonde l'illusion référentielle du texte réaliste : il fait croire à la réalité.* »⁴⁵⁴. Ainsi Aissat, dessine les portraits des personnages du quartier inlassablement, un par un, il prête attention aux détails qui font de ses caractères des êtres en chair et os, qu'on peut reconnaître de près. Les habitants du quartier ne se ressemblent pas, mais forment ensemble une entité homogène qui consolide les murs de leur habitation :

Et Juccop Double-Tête ?

On l'appelait Juccop car, entrant dans un café, il criait au garçon : « Jucoop ! », une marque de jus d'orange, ou bien « Double-

⁴⁵² Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Gallimard, 1961, p. 248.

⁴⁵³ Sadek Aissat, p.259.

⁴⁵⁴ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 84.

Tête », à cause de son immense et drôle de tête, tout allongée vers l'avant, comme une pastèque posée sur les épaules...⁴⁵⁵

« *En définitive, Bob fut celui d'entre nous qui eut le moins de chance. Lui a été heureux et a tout perdu. Il portait le prénom le plus commun chez nous : Mohamed, et devait son surnom à ses dons de danseurs remarquable, d'expert en rock, en tango et en bob.* »⁴⁵⁶

Ces deux extraits montrent que la description, loin de se limiter à un simple accessoire, façonne la perception des personnages et oriente l'émotion du lecteur. Chez Juccop, elle crée une distance moqueuse ; chez Bob, elle construit une admiration suivie d'une mélancolie. Dans les deux cas, le choix des détails (noms, apparence, talents) n'est pas neutre : il révèle une vision du monde où l'identité est à la fois imposée par les autres (surnoms) et fragile (destin).

Par cette stratégie, Aissat distingue chaque figure romanesque, la dote d'une épaisseur propre, la fait émerger dans l'autonomie de son être. Le lecteur n'assiste pas simplement à la présentation de silhouettes narratives — il rencontre des existences, marquées par une physiologie, des gestes, des voix, des regards : tout un arsenal descriptif qui particularise et insuffle la vie. La description par son effet de miroir grossissant nous permet de distinguer les nuances infimes et les différences essentielles.

1.3. L'exploration des abysses émotionnels dans *Le Nageur* :

Si Sadek Aissat excelle à fixer le monde matériel, il ne néglige point l'exploration exhaustive de la psyché. Dans *Le Nageur*, la description se déplace vers l'intériorité la plus trouble : l'exil, avec toute sa charge de paradoxes sentimentaux, est peint dans ses manifestations les plus subtiles et contrastées : « *Le poids des pensées mauvaises lestait mon corps et mon corps creusait plus profondément mon lit* »⁴⁵⁷. L'auteur donne à ressentir l'écartèlement, la nostalgie, le déchirement, la sensation de perte et d'étrangeté qui étreint l'âme exilée. Cette puissance descriptive engage le lecteur dans une expérience d'empathie totale — une immersion dans le bain des sensations, qui floute la frontière entre auteur, personnage et lecteur.

⁴⁵⁵ Sadek Aissat, p. 77.

⁴⁵⁶ Ibid, p.p. 78, 79.

⁴⁵⁷ Ibid, p. 338.

La finesse de Aissat dans l'articulation des affects rejoint la conviction de Georges Bataille, selon qui « *la littérature est communication de l'expérience intérieure* »⁴⁵⁸. En s'attachant à décrire les circonvolutions du sentiment, Aissat ne se contente pas de rapporter un état ; il le fait jaillir, il le met en acte et en scène, au risque de faire sombrer le lecteur dans le vertige partagé de la douleur ou de l'exaltation :

Ces battements obscurs transfiguraient la nuit qui blêmissait peu à peu dehors, derrière la fenêtre sans persiennes de la chambre, j'éprouvais alors n sentiments de perte auquel je ne recherchais pas de consolation, il me remplissait. La violence qui sourdait dans mon sang faisait battre plus fort le cœur haletant que je portais au centre de mon corps. Et je me sentais vivant, tout plein de ces tumultes anciens et confus, mais vivant.⁴⁵⁹

À travers cette description, Aissat n'effleure pas seulement un état psychologique de manière passive ; mais il le *reproduit* dans sa texture même. La nuit, le sang, le cœur haletant – tout concourt à faire ressentir au lecteur cette expérience trouble où la perte et la vitalité s'entremêlent. Loin d'un simple constat, la description devient une immersion dans une subjectivité tourmentée mais intensément vivante.

1.4. Le détail extrême et l'hyperréalisme littéraire :

L'une des marques les plus frappantes de l'écriture de Aissat réside sans doute dans sa capacité à déplier le détail jusqu'au vertige. L'exemple de la scène où il décrit avec fascination comment fumer sa cigarette est à cet égard symptomatique : chaque mouvement, chaque torsion, chaque nuance de couleur et de lumière est décrite avec une précision qui rappelle la démarche hyperréaliste en peinture ou en photographie :

Boualem cale son dos contre le mur, les épaules lourdes, lestées du poids de ses défaites, il inspire une bouffée de la cigarette qu'il vient de rouler, profondément, pour envoyer la fumée jusque dans les limites extrêmes de son être. Il bloque sa respiration pour la conserver là, le plus longuement possible, jusqu'à ressentir une légère brûlure sous ses paupières et qu'une eau piquante s'amasse en un voile trouble dans son regard. Il vide ses poumons, en une longue, lente expiration,

⁴⁵⁸ Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 13.

⁴⁵⁹ Sadek Aissat, p. 351.

de ce souffle qui emporte un peu de sa vie pour la disperser, comme
on se libère d'un soupir.
Il est debout au milieu du sentier.

Il a égaré la clef des champs.⁴⁶⁰

Le texte devient alors tableau, cliché, matière plastique offerte au regard du lecteur. Ce procédé rejoint la réflexion de Jean Ricardou : « *Décrire, c'est déjà reconstruire, c'est instituer un monde ; c'est ouvrir dans l'ordre du visible une brèche où l'irréel de l'écriture rejoint le réel de la perception.* »⁴⁶¹

Cet amour du détail nous ramène aussi à l'esthétique hyperréaliste définie par Louis Marin : « *L'hyperréalisme se propose non d'imiter la réalité, mais de la produire en tant que telle, dans l'illusion de la précision absolue* »⁴⁶². On comprend alors que chez Aissat, la description ne sert pas à figer le réel, mais à le réinventer, à lui conférer un surplus d'existence, à creuser la surface et à révéler la beauté insoupçonnée des choses banales – que revendique la modernité.

1.5. La photographie littéraire du spleen :

Ce parti pris esthétique, qui fait de la description une gigantesque chambre noire, est indissociable de la dimension mélancolique – voire baudelairienne – de l'univers de Aissat. Loin d'enjoliver, la description accompagne le spleen, l'enracine dans la matière des choses et du monde. Dans *L'Année des chiens*, on peut lire une pensée qui torturait le Narrateur, Aissat développe ses idées en déclinant la partie remplie du verre, entre la mort, l'oubli et le conflit intérieur, il surmontait à peine son quotidien :

La brûlure d'une balle ou celle du couteau.
Mes amis aux têtes tranchées.
Fermer les yeux et serrer mes paupières très fort.
Comment quitter les ornières que la vie a tracées ?
Il ne me reste qu'un fil tendu, sur lequel je dois parcourir le chemin
qui mène de la vie à la mort. La mort n'est pas un repas, c'est le
passage de la mémoire à l'oubli. Le fil est aussi mince qu'un cheveu

⁴⁶⁰ Ibid, p. 174.

⁴⁶¹ Jean Ricardou, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973, p. 79.

⁴⁶² Louis Marin, *Décrire*, Paris, Minuit, 1981, p. 55.

et, par un bout, rattaché, enroulé à mon cœur ; à chaque battement il se serre un peu plus. Mon cœur a la chair de poule.
Je dois affronter chaque tour de la roue qui tire sur mes cordes.⁴⁶³

Chaque détail, chaque élément, chaque visage, chaque coin de rue devient porteur d'une brume qui confère au tableau une beauté triste, une poésie de l'ombre qui nous rappelle Baudelaire, le spleen s'y manifeste moins comme une simple mélancolie que comme une prise de conscience douloureuse de l'absurdité de l'existence. Doumet rappelle ainsi que « *la description est un art d'enchanter le réel pour mieux en signifier la perte* »⁴⁶⁴

À la manière d'un photographe de l'intime, Sadek Aissat extrait du quotidien la poésie de la douleur, la grâce du minuscule, la profondeur du banal. Il travaille à la frontière du visible et de l'invisible, et force le lecteur à lire, regarder, percevoir autrement. La description devient non plus un simple auxiliaire du récit, mais l'unique cristal où se reflète la complexité du vivant. C'est là que réside la grande leçon de son art romanesque : apprendre à voir le monde et l'humain dans l'épaisseur et la nuance, à travers le prisme d'une écriture qui photographie jusqu'au tremblement de l'âme.

Avant de passer au surréalisme, il est important d'évoquer l'élément qui a réuni les deux rives de cette esthétique développée chez Aissat et qui est bien Sien !

2- Sien, un tableau en exil :

Dans la mosaïque de la littérature, il arrive parfois qu'un auteur pose son regard sur un personnage déjà existant, issu d'un tout autre univers créatif, pour le ranimer dans la chair du verbe. Tel fut le geste de Sadek Aissat, lorsqu'il choisit d'insuffler nouvelle vie à la fameuse Sien, amante et muse de Van Gogh, en la transposant dans les pages de son œuvre *Le Nageur*. Ce croisement singulier entre l'art pictural occidental et la fiction littéraire algérienne offre un terrain d'analyse fertile, tant la figure féminine de Sien devient, à travers ces superpositions, le miroir d'une réflexion sur la création, le désir, la marginalité et la souffrance humaine.

Le parallélisme entre Sien de Van Gogh et Sien de Sadek Aissat n'est pas le fruit d'une simple coïncidence biographique ou romanesque. Il s'inscrit dans un geste littéraire délibéré,

⁴⁶³ Sadek Aissat, p.88.

⁴⁶⁴ Christian Doumet, *Traité de la description*, Paris, Gallimard, 1998, p. 127.

qui interroge la capacité de l'écriture à absorber, transformer et transcender les figures issues d'autres médiums artistiques. Si Sien de Van Gogh – de son vrai nom Clasina Maria Hoornik – entre dans la vie du peintre en 1882, c'est en tant que modèle, mais aussi en tant que femme marquée par la précarité, la disqualification sociale et la maternité hors normes. Prostituée, mère célibataire, figure douloureuse aux confins des conventions, Sien incarne dans les tableaux et les dessins de Van Gogh la dualité de l'objet de désir et du sujet souffrant, celle qu'on regarde et qui porte sur elle le poids du stigmate et de la tendresse mêlés.⁴⁶⁵

Sadek Aissat, prenant acte de cette mémoire picturale, procède à une opération d'appropriation et de réécriture. Sa Sien à lui, croisée par D.Z., le héros du *Nageur*, n'est pas tant l'héroïne passive d'une rédemption masculine qu'un kaléidoscope d'ambiguïtés et de résistances. Ici aussi, la maternité précédant la rencontre amoureuse n'est pas anodine : elle dit l'antériorité d'une blessure, la trajectoire d'une féminité abîmée, rejetée des cadres normatifs. La Sien de Sadek Aissat, tout comme son illustre aînée, endosse la condition de la fugitive presque comme un habit social imposé, tracé par la nécessité de survivre dans une société qui exclut les faibles et les marginalisés :

Quand j'ai commencé à fuguer, ma mère a failli mourir de chagrin. Les flics me ramenaient à la maison mon frère me dérouillait mais il baissait la tête quand je redressais la poitrine et le regardais dans les yeux. Je lui ai jamais rien dit aucun mot même pas une insulte les mots je me les disais à moi-même j'arrêtais pas de me parler. Puis un jour je suis partie pour de bon. J'ai embrassé ma mère ma mère a pleuré mais a pas tenté de me retenir.⁴⁶⁶

Cette forme de résistance adoptée par Sien n'offre aux marginalisés que soumission ou destruction. La série de ruptures qu'elle a vécue (familiale, sociale, affective), représente aussi une quête obstinée de liberté, même solitaire et douloureuse. Ce qui illustre que, pour certains, la fuite n'est pas un choix, mais l'unique voie possible dans une société qui ne leur accorde aucune place. Ce destin était le même pour Sien de Van Gogh, qui a choisi de partir et abandonner le peintre qui tenait à elle, tout simplement parce que son entourage n'a pas accepté qu'elle soit des leur.

⁴⁶⁵ Annexe 3.

⁴⁶⁶ Sadek Aissat, p.341.

Cette dualité, partagée de part et d'autre de la Méditerranée et du siècle, projette le personnage dans un entre-deux fascinant, celui du fantasme et de la réalité nue. Van Gogh, obsédant ses propres démons, fit de Sien la réminiscence constante de son empathie tragique, en multipliant les toiles – que l'on songe à « Femme assise près du feu » ou aux multiples dessins de nus modestes, tantôt pudiques, tantôt écorchés. Chez Sadek Aissat, le rapport n'est plus seulement pictural mais devient textuel et psychologique : Sien se déploie dans l'imaginaire de D.Z., le hante, peuple ses insomnies, se métamorphose en spectre du désir et du remords, elle était une énigme et c'est ainsi qu'il se justifiait:

Longtemps je m'étais efforcé d'interpréter les signes qu'il me semblait percevoir dans les propos ou les gestes qu'elle m'adressait, comme porteurs de messages sibyllins, de même que les vibrations émanant d'elle qui m'atteignaient, les émotions ou le trouble que je pouvais lire dans son regard qui me déchirait. Invariablement je finissais, sinon par admettre, du moins par me convaincre que les signes, nous les interprétions en fonction de nos désirs du moment, du besoin que nous avons de les penser favorables, en dehors de leur réalité. Je m'efforçais toutefois de continuer à aménager des issues à un possible pour maintenir.⁴⁶⁷

Dans une langue précise, Sadek Aissat exhibe ainsi la nature hallucinatoire du personnage féminin, preuve éclatante que la littérature peut, à l'instar de la peinture, convoquer des visions, des hantises, des scènes qui ne prennent vie que par la force du regard intérieur. Sien devient alors, tout au long de l'œuvre, le théâtre vivant de toutes les fissures du narrateur D.Z., l'écran où se projettent ses propres contradictions, entre aspiration à la pureté et confrontation à la déchéance.

La trajectoire de Sien, dans les deux œuvres, s'enracine dans la fatalité de la rencontre manquée. Ni Van Gogh ni D.Z. ne sauront retenir ni sauver leur amante, et l'amour, loin d'être rédempteur, s'avère un révélateur de failles plus que de possibles réparations. Chez Van Gogh, la séparation d'avec Sien annonce le naufrage personnel du peintre ; chez D.Z., la perte de Sien s'inscrit dans une désagrégation psychique et sociale, portée par une écriture intense et troublée. La femme, dans cette configuration, échappe au mythe de la muse passive

⁴⁶⁷ Ibid, p.290.

: elle est compagne de déroute, partenaire du tragique, témoin, parfois accusatrice muette, de la détresse masculine.

D'un point de vue formel, il importe de souligner l'audace de Sadek Aissat : passer de la représentation picturale à la narration romanesque n'est pas un simple transfert de support, mais une entreprise qui relève d'un geste surréaliste. Il ne s'agit plus de représenter la réalité sensible, mais de donner corps aux visions intérieures, d'habiter les correspondances cachées entre différentes formes d'expression. André Breton, affirmait que « *L'œil existe à l'état sauvage* »⁴⁶⁸, invitant à dépasser la réalité visible pour explorer les territoires de l'inconscient, où peintures et récits se rejoignent dans une même exigence de révélation.

Cette méthode créatrice, consistant à puiser dans le visible – l'œuvre peinte – pour faire advenir l'invisible au gré du texte, s'inscrit dans la lignée d'un surréalisme revisité par de nombreux écrivains francophones. Jean-Louis Bédouin fait écho à cette fécondité des transferts artistiques : « *Ce qui importe, c'est moins la fidélité à l'œuvre-source que la rencontre imprévue née de la traversée des genres.* »⁴⁶⁹ Sadek Aissat, puise ainsi chez Van Gogh et sa Sien non pour en donner une réplique fidèle, mais pour provoquer, grâce au détour par la littérature, la survenue d'une figure troublante, qui incarne à la fois la misère, la tentation, la force vitale et l'exil.

Il est dès lors permis d'affirmer que le choix de Sien comme pivot du *Nageur* a valeur de manifeste créatif. Loin d'être un simple hommage à la muse du peintre, il s'agit d'une interrogation renouvelée sur la puissance des marges, sur la capacité de l'art – littéraire ou pictural – à ressaisir les existences déviantes, à les inscrire dans une mémoire commune. En investissant la figure de Sien, Sadek Aissat fait de l'écriture une salle de miroirs où résonnent l'histoire universelle des humiliées et offensées, la fraternité tissée dans la douleur, mais aussi la beauté tragique des visages voués à disparaître.

Sien du *Nageur* rejoint donc celle de Van Gogh dans cette lignée d'êtres-signes, de figures transitoires qui, passées du pinceau à la plume, incarnent le secret pulsé de la création : celui de donner voix, au-delà du temps et des genres, à ce qui ne saurait se dire autrement. En cela, Sadek Aissat s'insère dans la tradition de ces écrivains pour qui la rencontre des arts n'est pas escapade érudite, mais recherche passionnée du sens caché des existences fragiles et

⁴⁶⁸ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Gallimard, 1924, p. 52.

⁴⁶⁹ Jean-Louis Bédouin, *L'aventure surréaliste*, Éditions du Seuil, 1968, p. 117.

prodigieuses. Par la suite, cette source d'inspiration qui se base sur la vision différente du monde et de ses constituantes, qu'est le surréalisme, s'est reflétée dans la production littéraire de Aissat et a pigmenté davantage les histoires qu'il tissait de fils colorés.

3- Sadek Aissat et les fantômes de Breton à l'école surréaliste :

"*Je rêve de peindre, et puis je peins mes rêves.*" Disait Van Gogh ! Sur la même voie, Aissat rêve d'écrire, et puis il écrit ses rêves ! Ainsi, il arrive d'atterrir majestueusement sur des terres étrangères, loin de toute logique, son exil se multiplie et se "surréalise" !

Le surréalisme, mouvement littéraire et artistique d'avant-garde né dans l'entre-deux-guerres en France, se veut porteur d'un bouleversement profond de la représentation du réel par les pouvoirs de l'inconscient, du rêve et de l'irrationnel. La littérature algérienne contemporaine, marquée par de multiples héritages et facteurs identitaires, trouve dans cette veine une liberté créatrice notable, dont les œuvres de Sadek Aissat témoignent de façon exceptionnelle. Toutefois, chez Aissat, la présence des traces du surréalisme ne procède jamais d'un simple mimétisme, mais s'infiltre, s'accommode et se métamorphose en une poétique personnelle. Nous allons développer cette idée à travers l'analyse détaillée de scènes, de procédés narratifs et d'échos théoriques, en confrontant l'étrangeté des textes de Aissat à quelques figures majeures de la critique surréaliste française afin de dégager la singularité de son art.

3.1. Onirisme et subversion de la logique dans l'œuvre de Sadek Aissat :

Le surréalisme, selon André Breton, invite à « *l'automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer [...] le fonctionnement réel de la pensée* »⁴⁷⁰. Cette volonté de briser les frontières de la raison et d'accueillir l'irrationnel, on la retrouve de façon frappante chez Aissat. Le fait de se baser sur le rêve constitue d'ailleurs l'une des techniques de l'écriture surréaliste, les trois œuvres de notre corpus incluent des rêves et dessinent un monde de merveilles qui sort de l'ordinaire et échappe à la logique, d'où « l'étrange rêve du Nageur »⁴⁷¹. Constatant que même le qualificatif distingue le rêve en question des autres rêves. « L'étrange rêve du Nageur » trouve ses traits dans un monde sombre, trop de pièces manquent pour éclairer la vision, Aissat transforme les paroles d'un couplet d'une q'sida chaâbi en une scène mouvante où D.Z. face à son destin, se trouve dans l'obligation de tenir à

⁴⁷⁰ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, op, cit, p.36.

⁴⁷¹ Sadek Aissat, p. 385.

la vie avec toutes ses forces, vainement ; le héros du *Nageur* termine par être happé par son propre rêve, et c'est ainsi que nous allons perdre toute trace de D.Z. Aissat clôt sa histoire de la sorte laissant le lecteur figé entre croire au rêve ou croire au rêveur.

Dans *L'Année des chiens*, la scène où le Narrateur adresse la parole à un chien reflète le délire et la délinquance qui ont submergé le personnage en le transformant à un moitié-fou :

Il a un œil bleu et l'autre marron. C'est étonnant de voir cela chez un chien.

« Bonjour ! »

Il ne répond pas à mon salut. Il ne doit sûrement pas comprendre l'akkadien. Je voulais savoir s'il reconnaît en moi la vigie silencieuse du temps qui passe...

« Qu'est-ce que tu fais à une heure pareille ? Il fait un temps à ne pas mettre un chien dehors »

Je me présente : « Roi sans royaume » ! J'ai été le monarque prestigieux d'un territoire voisin et à la mort de mon cher ami, Enkidou, je suis parti à la recherche de la vie éternelle.

« Gilgamesh roi d'Ourouk ! » dis-je gaiement, peut-être en criant.⁴⁷²

Cet échange introduit d'emblée une atmosphère étrange, presque fantastique. Le dialogue, bien que fictif, s'inscrit dans une dynamique surréaliste par son absurdité calculée et sa subversion des codes de communication traditionnels. L'humour absurde transparaît lorsque le personnage attribue l'échec de la communication à une barrière linguistique « Il ne doit sûrement pas comprendre l'akkadien », comme si le chien pouvait théoriquement maîtriser une autre langue. La référence à Gilgamesh, roi légendaire de la mythologie mésopotamienne, ajoute une dimension onirique et intemporelle à la scène. De plus, le chien choisi par Aissat est différent, il a des yeux vairs. Son regard hétérochrome, symbole de dualité, en fait une créature ambiguë, à mi-chemin entre le familier et l'étrange. Le jeu sur l'expression « un temps à ne pas mettre un chien dehors »—détournée de son sens habituel renforce l'aspect décalé de la scène, où le langage lui-même devient un terrain de jeu poétique. Cette interaction, en apparence anodine, s'avère riche en connotations surréalistes. Le mélange des temporalités (mythe antique et échange contemporain), la personnification

⁴⁷² Ibid, p. 140.

burlesque du chien et l'autodérision du narrateur « peut-être en criant » créent une tension entre rationalité et folie douce.

Le narrateur, pris dans la tourmente des événements, s'adresse directement à un chien, figure de l'animalité et de l'altérité la plus radicale. Cette scène, qui défie tout naturalisme, participe d'un imaginaire où l'illogique se fait véhicule du sens. Comme le souligne Louis Aragon, « *le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau* »⁴⁷³.

3.2. L'absurdité et la démultiplication des identités : écho des avant-gardes théâtrales françaises :

La question de la démultiplication des personnages et des identités dans *La Cité du précipice*, notamment à travers la figure de Moncef, fait écho à l'absurde théâtral. Le procédé par lequel tous les personnages d'une scène prennent le nom de Moncef rappelle effectivement le stratagème de Bobby Watson dans *La Cantatrice chauve*⁴⁷⁴ d'Eugène Ionesco, où l'unicité du nom sert à dynamiter tout repère identitaire. Cet effet de prolifération délirante mène à une opacité volontaire, une sorte d'impasse existentielle, qui nourrit l'ambiguïté fondamentale du texte : où finit l'identité singulière, où commence la dissolution dans l'absurde collectif ?

Le cœur de Boualem bat très fort ...

Il est Moncef...

Moncef voit au-delà des ténèbres...

Moncef l'Indien s'arrête...

Moncef est un guerrier

Son cœur bas très fort

Il est un vieil Indien, pendu il y a des siècles par les hommes blancs, là, au pied de cette palissade, à l'orée du verger...

Puis ils ont traversé la mer avec leur grands vaisseaux et ont capturé Moncef le nègre dans la savane africaine...Et Moncef a vu Moncef pendu à l'arbre,...

Son père paraît enfin, c'était lui qu'il attendait, c'était vers lui qu'il courait. Moncef fixe le visage de Moncef, puis les mains de Moncef,

⁴⁷³ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, 1926, p. 18.

⁴⁷⁴ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, Gallimard, 1954, p. 57

ces mains qu'il aimait tant parce qu'elles étaient honnêtes et bonnes.
Moncef sourit à Moncef...
Moncef-le-Vivant est là...
Moncef pose sa main sur l'épaule de Moncef.
Je suis fier de toi mon fils, mais tu trembles, tu as froid ? Moncef
enlève sa veste et la dépose sur les épaules de Moncef. Allons voir ta
mère, elle nous attend au cimetière.⁴⁷⁵

Dans cet extrait, Aissat dresse un fascinant tableau où la pluralité des personnages partageant le même prénom – Moncef – finit par créer une indistinction singulière, opérant une sorte de « dissolution de l'individualité » dans la masse du collectif, au risque de l'absurde

Dans le passage, Boualem, d'abord individu distinct, endosse d'abord l'identité de Moncef, l'Indien, puis celle de Moncef le nègre, avant que le nom « Moncef » n'envahisse tous les corps présents, jusqu'au vieux Moncef, le père. La répétition systématique du prénom, au lieu de renforcer l'identité des personnages, engendre un sentiment de confusion et de vertige ontologique. Chaque personnage se met à incarner, à travers le même nom, une mosaïque d'expériences et de destinées : résistance, souffrance, filiation, solidarité, mais aussi effacement de la singularité.

La démarche de Aissat rejoint ici le procédé d'Eugène Ionesco qui, dans *La Cantatrice chauve*, multiplie à l'envi le nom « Bobby Watson » pour désigner aussi bien le fils, la fille, l'oncle ou la tante, brouillant ainsi les repères individuels. Chez Ionesco, ce principe d'unicité des noms jusqu'à l'absurde dévoile la condition de l'individu moderne, englué dans une société standardisée, impersonnelle, où la différence s'efface derrière l'universalité du même.

C'est précisément ce passage de l'identité singulière à une dissolution dans l'absurde collectif que le texte de Aissat met en scène. Boualem, initialement porteur d'une individualité, voit sa conscience éclater ; chaque « Moncef » devient le reflet de tant d'autres vies possibles, historiques ou imaginaires. L'effet, proche de celui du théâtre de l'absurde, consiste à déstabiliser toute perspective d'une identité stable : le prénom, censé nommer et distinguer, se révèle inapte à fonder l'unicité. On glisse de la singularité de Boualem/Moncef

⁴⁷⁵ Sadek Aissat, p.

à une sorte de fraternité universelle figée dans l'indistinction, où le père, le guerrier, le pendu et l'enfant partagent formellement la même existence.

Ce procédé littéraire interroge donc la porosité des frontières identitaires et la tension entre le désir d'appartenir à un collectif (famille, lignée, humanité) et la nécessité d'exister en tant que sujet autonome. Il démontre, à travers la répétition et la confusion, la fragilité des repères identitaires face à la puissance uniformisatrice du groupe. De fait, on assiste à une abolition du moi au profit d'un « nous » qui échappe à la rationalité, pour s'enfoncer dans un univers onirique, presque cauchemardesque, où l'absurde règne en maître.

En fusionnant les individualités sous un prénom unique, Aissat reprend à Ionesco le motif de la dissolution du sujet dans l'absurde collectif, questionnant la possibilité même d'une affirmation de soi dans un monde où les identités se superposent jusqu'à se confondre et se perdre.

Maurice Blanchot, note que « *l'œuvre surréaliste a pour loi la solitude de la parole, l'œuvre de voix errantes qui ne se recueillent en aucun nom* »⁴⁷⁶. Les jeux identitaires de Aissat relèvent de cette perturbation fondamentale du rapport à l'autre et à soi-même. C'est là une caractéristique majeure du surréalisme aissatien, capable de faire glisser le socle mimétique vers une indistinction théâtrale : chaque Moncef devient l'écho spectral de la ville en crise — ou du sujet disloqué.

3.3. La théâtralisation chez Aissat :

Plusieurs passages des romans de Aissat sont marqués par un usage du monologue, et de ce que l'on pourrait appeler une « théâtralisation » de la scène romanesque. Dans *La Cité du précipice* par exemple, à la description poignante de Zohra, la mère de Boualem, démente et traversée par une parole qui ne connaît plus de bornes.

Khalti Zohra ! Khalti Zohra !

Écoute, Zohra, l'appel des enfants, écoute la prière de l'absence. C'est ce que porte le cri, ce qu'il dit. Entends-tu, ma sœur, la rumeur du deuil ? Elle est le vent et la vague, elle renaît toujours d'elle-même, elle est inépuisable, infinie. Elle est le puits profond.

⁴⁷⁶ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 47.

C'est toi maintenant l'orpheline, l'olivier noueux et le cyprès élancé, c'est toi la terre et la poussière et les pierres qui cassent sur les sentiers des montagnes abruptes, des plaines poudreuses et des pistes arides du désert. C'est toi le vent d'est et le sirocco. C'est toi le soleil qui brûle. C'est toi que le soleil brûle. Tu es la vie et la mort. Tu es la tombe oubliée désormais. Tu es l'absence.

Alors, chante Zohra, chante ma sœur, laisse tes larmes se briser aux mots plus anciens que le temps.⁴⁷⁷

L'extrait s'érige, dans sa dimension la plus vive, en une véritable scène où l'œuvre semble se faire théâtre. La voix narrative, qui se métamorphose tour à tour en chœur antique, en narrateur omniscient ou en proche endeuillé, orchestre une théâtralisation subtile de l'absence et de la souffrance.

La configuration dialogique « Khalti Zohra ! Khalti Zohra ! » introduit d'emblée une tension dramatique et un espace d'attente, rappelant le cri d'appel des personnages tragiques sur scène. Cet appel, loin de clore la solitude, l'exacerbe : l'absence de réponse devient elle-même le centre de gravité, installant une dynamique tragique où la présence se mesure à l'aune du manque. Le dispositif scénique imaginé ici transforme le cri en prière et l'absence en personnage à part entière, dont la rumeur plane au-dessus du récit.

L'héroïne de la scène qu'est Khalti Zohra, s'efface progressivement comme individu pour s'incarner en symbole : elle se fait tour à tour « orpheline », « olivier noueux », « terre », « vent » ou « soleil », multipliant les rôles comme autant de masques que le théâtre antique assignait à ses figures tragiques. Cette succession de métamorphoses donne à la scène une valeur universelle, amplifiée par l'accumulation poétique et les images héritées du registre épique.

Le dernier mouvement du passage, scandé par la supplication « Chante Zohra, chante ma sœur », parachève la dimension performative du texte : le chant invoqué, tout à la fois lamento et geste d'apaisement, réunit les vivants et les morts dans un espace intermédiaire. Là où le théâtre donne à voir, le roman offre à entendre, à ressentir intimement la partition douloureuse de la perte. La scène romanesque se lit alors comme une cérémonie où la parole se substitue au rite, élaborant une poétique du manque et de la résilience.

⁴⁷⁷ Sadek Aissat, p.234.

Par l'usage d'un langage incantatoire et par le recours à des procédés issus du théâtre (adresses directes, métaphores incarnées, dramatisation du silence), l'extrait transcende la simple évocation narrative et fait de l'absence une force agissante, scénarisée dans l'espace du roman comme sur une scène de tragédie grecque.

Ce dispositif, qui confine au délire, rappelle la pratique du monologue dramatique, rare dans le roman contemporain, mais centrale dans les avant-gardes théâtrales européennes. Le surréalisme avait d'ailleurs trouvé dans le théâtre une porte d'entrée vers l'inconscient collectif, comme l'atteste Antonin Artaud : « *Le théâtre, tel que le conçoivent les surréalistes, doit faire naître dans l'esprit du spectateur des images jamais vues et pousser l'esprit à ses limites* »⁴⁷⁸.

En poussant ses personnages à l'extrême, en isolant leur voix, en leur offrant des scènes où le rêve et la folie s'entrelacent, Aissat expérimente sur son propre matériau romanesque un processus que Jean-Pierre Sarrazac qualifiait de « *dramaturgie de la parole déchirée* »⁴⁷⁹. Les fragments de théâtre dans le roman, loin d'être anecdotiques, révèlent la tension intrinsèque d'un imaginaire où tout discours risque implosion ou hallucination.

3.4. Expérimentations formelles et collage surréaliste :

Aller au-delà du sens logique, tel fut toujours l'un des souhaits les plus tenaces du surréalisme. Aissat, guidé par cette impulsion, attribue parfois à ses personnages un geste éminemment surréaliste : celui de découper les mots d'un texte, de les réordonner aléatoirement. Cette pratique, près de ce que Tristan Tzara appelait le « poème découpé » ou cut-up, bouscule l'idée même d'auteur et de maîtrise. Elle rappelle aussi le « hasard objectif » cher à André Breton⁴⁸⁰ par lequel l'inattendu se fait principe de révélation. Lorsque, chez les personnages de Aissat, le langage se fragmente, c'est la grammaire du monde qui devient l'objet d'une remise en question fondamentale. À signaler que cette technique n'a pas été utilisée par Aissat, mais ces personnages s'amusaient de rappeler ce procédé pour une raison ou autre, on peut lire dans *L'Année des chiens*, le narrateur qui déclare : « *Il me rapporte*

⁴⁷⁸ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964, p. 49.

⁴⁷⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *La Parole en acte*, Actes Sud, 2014, p. 112.

⁴⁸⁰ André Breton, *Les Vases communicants*, Gallimard, 1955.

*aussi des exemplaires du journal pour lequel il travaille. Après en avoir épuisé les pages, je les découpe et m'amuse à recoller les morceaux. »*⁴⁸¹

Ce jeu purement surréaliste ouvre une dimension nouvelle à la narration : celle de l'écriture comme geste expérimental, où le texte se pense comme un matériau sculptable, modulable, définitivement ouvert aux bifurcations. Ainsi était la vie du Narrateur dans *l'Année des chiens*, un puzzle qu'il essaie de remonter sans cesse, dans le but de trouver l'image qui lui convient, celle qui sort de l'ordinaire pour embrasser sa logique. Le lecteur, entraîné dans cette errance plastique, se voit invité à abandonner le confort de la cohérence pour l'expérience vive de la surprise.

Aissat ne se contente pas d'être surréaliste dans ses pensées, mais il les concrétise à travers ses personnages auxquels il attribue des caractères hallucinants, les faisant rêver à l'instar de son âme qui erre en exil

3.5. Le surréalisme aissatien :

S'il est indiscutable que les emprunts au surréalisme jalonnent l'œuvre de Aissat, ceux-ci ne sauraient être réduits à une pure imitation. La charge onirique, la déliaison des identités, l'instrumentalisation du théâtre ou de la folie forment chez lui un art de l'étrangeté proprement algérien. La mutation du surréalisme européen trouve ainsi une mise en tension inédite lorsqu'elle se greffe sur un contexte sociopolitique et linguistique particulier. Comme l'écrit Abdelkebir Khatibi : « *Ce qui vient d'ailleurs ne se greffe vraiment qu'en se dérangeant, qu'en se décentrant au contact de l'ici* »⁴⁸². Chez Aissat, les techniques empruntées aux maîtres français, loin d'étouffer l'imaginaire local, en creusent la singularité jusqu'à la transe langagière.

Enfin, la récurrence de ces dispositifs dans les textes de Aissat, et notamment dans *La Cité du précipice*, témoigne d'une volonté de perturber la réception, d'interroger la nature même du pacte fictionnel. L'irrationnel et l'absurde, loin d'être de simples ornements, constituent les moteurs insubstituables d'une expérience littéraire radicale où le lecteur, convié à lâcher prise, redécouvre sans cesse ce qu'Aragon nommait « *le vertige du réel* »⁴⁸³.

⁴⁸¹ Sadek Aissat, p.129.

⁴⁸² Abdelkader Khatibi, *Maghreb pluriel*, Seuil, 1983, p. 174.

⁴⁸³ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, op, cit, p. 25.

La présence massive des traces du surréalisme dans la production littéraire de Sadek Aissat démontre que l'emprise des avant-gardes, loin d'un pastiche superficiel, se lit comme un véhicule d'exploration des limites, tant de la langue que de la représentation, ouvrant à une poétique neuve, déstabilisante et profondément ancrée dans les questionnements de la modernité algérienne.

Conclusion générale

À l'issue de cette analyse, croisant les approches narratologiques, psychanalytiques et philosophiques, la trilogie de Sadek Aïssat se dévoile non comme seulement une simple évocation de l'exil mais comme un outil, un remède qui permet de résoudre et soigner un ensemble de problématiques qu'on peut fréquenter sur des niveaux différents. Ne prenant pas l'exil dans sa version limitée thématique, Aïssat le structure en profondeur à travers ses textes élaborant de la sorte une œuvre où la rupture géographique et identitaire se double d'une quête existentielle.

Les outils théoriques mobilisés ont permis d'éclairer la richesse polysémique de cette représentation de l'exil, à la fois déchirement intime et ferment de création. Chez Aïssat, l'écriture devient un espace de reconquête, où la douleur de la séparation se transmue en une langue vibrante, traversée de multiples strates de sens. Son style à caractère réflexif et lyrique nous dévoile les strates d'une expérience à la fois personnelle et universelle, où le manque, la perte et la mémoire vont s'unir pour créer une force comblée d'esthétique de la fragmentation et du dépassement.

Cette étude vise souligner combien son œuvre, ancrée dans une condition historique singulière, transcende le particulier pour interroger, à travers le prisme de l'exil, les grandes questions de l'appartenance, de la nostalgie et de la reconstruction de soi par le langage.

L'analyse de notre corpus de recherche s'est construite autour d'une problématique centrale : comment l'expérience de l'exil, dans ses manifestations concrètes comme dans ses dimensions imaginaires, imprime-t-elle sa marque sur l'écriture ? nous avons par la suite vérifié deux hypothèses principales. D'une part, l'exil se donne à lire comme une expérience existentielle complexe, où se mêlent la douleur de la séparation, le sentiment de dépossession et l'angoisse de l'étrangeté à soi-même. D'autre part, et de manière plus surprenante, cette déchirure initiale se révèle être le creuset d'une extraordinaire vitalité créatrice.

Cette dialectique entre blessure et renaissance se manifeste avec une particulière acuité dans l'architecture même de la trilogie. Les procédés narratifs - fragmentation temporelle, polyphonie des voix, hybridation des registres - traduisent autant qu'ils transcendent l'expérience originelle de rupture. Les personnages, hantés par leurs origines tout en étant projetés dans de nouveaux espaces, incarnent cette tension féconde entre mémoire et devenir. Le style lui-même, tantôt âpre et saccadé, tantôt lyrique et incantatoire, porte la trace de ce déchirement transformé en énergie narrative.

Plus qu'un simple thème, l'exil apparaît ainsi comme le principe organisateur d'une esthétique où la perte devient génératrice de sens. Chaque volume de la trilogie décline cette paradoxale alchimie : là où l'on pourrait attendre des récits de désintégration, c'est une véritable recreation du monde par le langage qui se donne à voir. Cette étude met en lumière comment Aïssat fait de l'expérience exilique non seulement un sujet d'écriture, mais le fondement même d'une poétique originale, où la précarité existentielle se mue en extraordinaire puissance créatrice.

D'un point de vue narratologique, la pluralité des focalisations, la fragmentation des récits et l'entremêlement des temporalités contribuent à ériger l'exil en mode d'être, où la nostalgie, la perte et le désir d'ailleurs modèlent un univers mouvant. Les personnages de Sadek Aïssat s'inscrivent dans des parcours d'errance, de quête et d'arrachement qui sont narrés dans une langue travaillée par la quête d'identité et la tension entre enracinement maternel et volonté d'ouverture à l'altérité. Cette dynamique favorise l'émergence d'un regard réflexif, où le narrateur, souvent instable et fuyant, rend compte de la multiplicité des positions exilées, dans leur singularité mais aussi dans leur universalité. L'exil acquiert, ce faisant, une dimension ontologique : il n'est plus simplement vécu comme une expérience géographique, mais comme une condition d'incomplétude qui traverse l'être tout entier.

Du point de vue psychanalytique, l'exil prend la forme d'une épreuve de la perte, d'un manque originaire. Les textes d'Aïssat revisitent de manière récurrente les thématiques du deuil, du fantasme de la terre perdue, du retour impossible ou différé, de la mère comme icône originelle — tous motifs qui relèvent d'une quête inlassable de la complétude. L'écriture apparaît alors comme une posture de réparation, tentative de combler une béance, de suturer une identité menacée par la dislocation et l'oubli. Les jeux de mots, les reminiscences, l'intertextualité et la polysémie constamment cultivées par Aïssat sont le signe d'une écriture symptôme, marquée par le désir de se rassembler face à la dispersion. L'ailleurs, dans cette perspective, ne devient pas seulement un espace de souffrance mais aussi d'élaboration, où l'auteur peut transformer la plainte en chant, la détresse en création.

L'analyse philosophique portée sur la trilogie permet d'ancrer la réflexion dans une méditation sur le sens de l'exil. La posture ontologique des sujets aïssatiens évoque les méditations de l'existentialisme sur la précarité de l'appartenance, le sentiment de l'étrangeté au monde et l'irréductibilité de la distance à soi. L'exil par sa dimension philosophique opère une facette opératoire pour penser la condition humaine, sa fragilité, sans négliger la facette

inverse qui mais dévoile sa capacité de se réinventer par la langue, le récit et la mémoire. À travers l'épreuve de l'exil, l'auteur se trouvera en face de plusieurs propositions offertes, d'où il aura à choisir entre l'ouverture, la découverte de l'autre, ou la redéfinition de soi en dehors des assignations originaires. Ce conflit entre le chez-soi et l'ailleurs constitue le noyau de l'ensemble du projet littéraire de la trilogie, tout en enrichissant son aspect symbolique, sa trame thématique et surtout son spleen poétique.

L'impact de l'exil sur la production littéraire de Sadek Aissat se révèle ainsi décisif. Ce n'est pas seulement une thématique ou une expérience personnelle intégrée dans la fiction : il devient la matrice, le moteur et la condition d'émergence d'un art littéraire renouvelé. L'écriture de l'exil n'est jamais stérile ou répétitive ; elle correspond à un mouvement de dépassement, où la douleur du manque se transforme en source de créativité, de dialogue interculturel et de réinvention scripturale. Les genres mobilisés — roman, prose poétique, autofiction — traduisent cette vitalité : Aissat ne cesse de reconstruire un espace littéraire d'hospitalité, où chaque texte accueille la pluralité des voix, des mémoires et des appartenances disjointes mais solidaires.

Il apparaît donc, à l'issue de cette traversée analytique, que les œuvres de Sadek Aissat, dans leur complexité architecturale et leur densité matérielle, confirment largement la première hypothèse posée : elles offrent un échantillon vivant et nuancé de la douleur de l'exil, tout en en déployant les manifestations multiples, à travers des styles, des langues et des points de vue qui s'entrecroisent. La confirmation de la seconde hypothèse s'impose également avec force : chez Aissat, l'exil, loin de s'épuiser dans le pathos, devient le lieu d'une fécondité rare, d'un foisonnement littéraire qui se donne à voir dans la diversité des formes et dans la profondeur du contenu. L'œuvre, similaire à un palimpseste profondément inscrit dans la mémoire d'un ailleurs impossible à cerner, révèle la capacité de l'écriture à sublimer la douleur sans jamais la renier, à habiter la déchirure tout en en faisant la source d'une innovation esthétique permanente.

On peut ainsi considérer l'exil comme le véritable souffle créateur qui anime l'œuvre de Sadek Aïssat, une force motrice qui impulse à sa prose une énergie et une originalité remarquables. Bien plus qu'un simple thème, cette expérience existentielle radicale agit comme un catalyseur esthétique, poussant la langue dans ses retranchements et renouvelant en profondeur les structures narratives. La langue elle-même semble se métamorphoser sous

cette pression, se faisant tour à tour âpre et poétique, fragmentée et lyrique, pour dire l'indicible de la déchirure.

Cette tension créatrice permet aux textes de Aïssat d'avoir une place dans le rang de la littérature de l'exil, tout en lui conférant une voix unique et immédiatement reconnaissable. La magie de la plume aïssatienne réside dans sa capacité de transformer les maux en mots ! Là où d'autres ne verraient que vide et désolation, son écriture puise une énergie neuve, démontrant avec éclat la capacité de la littérature à renaître de ses propres cendres.

L'expérience de l'exil, dans toute son âpreté, se révèle ainsi être paradoxalement un extraordinaire laboratoire de création. Aïssat nous fait comprendre que l'absence parle, que la séparation crée une appartenance autre, et que le gouffre de l'éloignement peut se réduire en un petit creux rempli d'une parole porteuse d'un sens humain et d'une âme artistique. C'est dans cet équilibre fragile entre perte et recréation que réside la force durable de cette trilogie, qui dépasse le simple témoignage pour atteindre à une véritable poétique de l'exil.

Bibliographie

Corpus de recherche :

Aissat Sadek, *Sadek Aissat, Trois romans*, Barzakh, 2011.

Ouvrages théoriques :

- Bakhtine Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970.
- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.
- Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1982.
- Barthes Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953.
- Barthes Roland, *Michelet par lui-même*, Seuil, 1954.
- Barthes Roland, *S/Z*, Seuil, 1970.
- Barthes Roland, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973.
- Barthes Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977.
- Genette Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.
- Genette Gérard, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.
- Genette Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Seuil, 1982.
- Genette Gérard, *Seuils*, 1987.
- Hamon Philippe, *Le personnel de l'œuvre*, Seuil, 1983.
- Hodgson Richard, *Mikhaïl Bakhtine et la théorie littéraire contemporaine*, Liberté, 1995.
- Kristeva Julia, *Semeiotiké*, Seuil, 1969.
- Kristeva Julia, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974.
- Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, 1975.
- Ricardou Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, 1971.
- Ricardou Jean, *Le nouveau roman*, Seuil, 1973.

- Schaeffer Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Seuil, 1989.
- Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970.
- Todorov Tzvetan, *Poétique*, Seuil, 1971.

Ouvrage littéraires :

- Bédouin Jean-Louis, *L'aventure surréaliste*, Seuil, 1968.
- Belleau André, *Notre Rabelais*, Boréal, 1990.
- Blanchot Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955.
- Bonn Charles, *Kateb Yacine, Nedjma*, L'Harmattan, 1990.
- Cohn Dorrit, *Esprits transparents : Les modes narratifs pour représenter la conscience dans la fiction*, Princeton University Press, 1978.
- Compagnon Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979.
- De Vogüé Eugène-Melchior, *Le roman russe*, Plon, 1886.
- Doubrovsky Serge, *Fils*, 1977.
- Doubrovsky Serge, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, 1988.
- Doumet Christian, *Traité de la description*, Gallimard, 1998.
- Eco Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Seuil, 1962.
- Ethier-Blais Jean, *Les pays étrangers*, 1982.
- Lardjam Kheireddine, *Kateb, Yacine. Le Poète comme un boxeur*, Seuil, 1987.
- Marin Louis, *Décrire*, Minuit, 1981.
- Michelet Jules, *Michelet par lui-même (Barthes Roland)*, Seuil, 1954.
- Richard Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, 1954.
- Starobinski Jean, *L'œil vivant*, Gallimard, 1961.
- Starobinski Jean, *La Relation critique*, 1970.

-Waliszewski K., *Histoire des littératures, Littérature russe*, Armand Colin, 1900.

Ouvrages psychologiques :

- Abelhauser Alain, *L'oubli de soi, dans Les failles de la mémoire, Théâtre, cinéma, poésie et roman : les mots contre l'oubli*, Sous la direction de Françoise Dubosquet Lairys, Presses universitaires de Rennes, 2016.

- Artaud Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964.

- Boucebc Mahfoud, *Violence et société en Algérie*, OPU, 1994.

- Breton André, *Les vases communicants*, Gallimard, 1955.

- Erikson Erik, *Adolescence et crise. La quête de l'identité*, Flammarion, 1978

- Fanon Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, 1952.

- Freud Sigmund, *Totem et Tabou*, Payot, 1913.

- Freud Sigmund, *L'interprétation des rêves*, PUF, 1967.

- Freud Sigmund, *Psychologie de la vie quotidienne*, Pavot, 2001.

- Herz Rachel, *Le Parfum du désir*, Harper Collins, 2007.

- Jung Carl Gustav, *Psychologie et alchimie*, Buchet/Chastel, 1970.

- Kristeva Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Seuil, 1980.

- Kristeva Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Fayard, 1988.

- Lacan Jacques, *Le Séminaire, Livre III : Les psychoses*, Seuil, 1955-1956.

- Lacan Jacques, *Écrits*, Seuil, 1966.

- Lacan Jacques, *Le Séminaire XI : Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1973.

- May Rollo, *Le Désir d'être*, Epi, 1972.

- Piaget Jean, *La construction du réel chez l'enfant*, Delachaux et Niestlé, 1937.

- Richard Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961.

- Russell D, *Environnements et Affectivité*, Dunod, 2004.
- Spranger Eduard, *Les Types de l'Homme*, Methuen & Co, 1928.
- Winnicott Donald, *Jeu et Réalité*, Gallimard, 1975.

Ouvrages sociologiques :

- Aous Rachid, *Musiques d'Algérie, mémoire de la culture maghrébine Algérie : Histoire Société, Théâtre, Arts plastiques*, Presses Universitaires du Mirail, 2002.
- Bourdieu Pierre, *La Distinction*, Minuit, 1979.
- Bourdieu Pierre, *Ce que parler veut dire*, Fayard, 1982.
- Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art*, Seuil, 1992.
- Bourdieu Pierre, *La Domination masculine*, Seuil, 1998.
- Bauman Zygmunt, *La Vie liquide*, Plon, 2006.
- Bosche Marc, *Anthropologie Interculturelle*, Afnil, 2008.
- Charbit Tom, *Les Français musulmans rapatriés et leurs enfants*, Minuit, 2003.
- Delphy Christine, *Une lutte sans trêve*, Albin Michel, 1988.
- Durkheim Émile, *De la division du travail social*, PUF, 1893.
- Galissot René, *Le Maghreb de traverse*, Bouchène, 2000.
- Halbwachs Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, 1925.
- Halbwachs Maurice, *La Mémoire collective*, PUF, 1950.
- Khatibi Abdelkebir, *Maghreb pluriel*, Denoël, 1983.
- Tarragoni Federico, *Sociologie du conflit*, Armand Colin, 2021.
- Wiser William Henricks, *Le système hindou Jajmani, un système socio-économique reliant les membres d'une communauté villageoise hindoue dans les services*, 1953.

Ouvrages philosophiques :

- Bachelard Gaston, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, 1949.
- Bachelard Gaston, *La Poétique de l'Espace*, PUF, 1957.
- Bachelard Gaston, *La Poétique de la rêverie*, PUF, 1960.
- Barjavel René, *La faim du tigre*, Denoël, 1966.
- Bataille Georges, *La littérature et le mal*, Gallimard, 1957.
- De Beauvoir Simone, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, 1949.
- Deleuze Gilles, *Différence et Répétition*, PUF, 1968.
- Derrida Jacques, *De la grammatologie*, Minuit, 1967.
- Derrida Jacques, *La Loi du genre*, Galilée, 1986.
- Fanon Frantz, *Les damnés de la terre*, Maspero, 1961
- Foucault Michel, *L'Archéologie du savoir*, 1969.
- Girard René, *La violence et le sacré*, Grasset, 1972.
- Glissant Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996.
- Levinas Emmanuel, *Totalité et Infini*, Nijhoff, 1961.
- Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.
- Proust Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, 1988.
- Ricœur Paul, *Temps et récit*, Seuil, 1983.
- Ricœur Paul, *Temps et récit, tome III*, Seuil, 1985
- Ricœur Paul, *Du texte à l'action*, Seuil, 1986.
- Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.
- Ricœur Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Seuil, 2000.
- Rousseau Jean-Jacques, *Les Confessions*, Gallimard, 2009.

- Sartre Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Gallimard, 1943.
- Sartre Jean-Paul, *Le diable et le bon Dieu*, 1951.
- Sénèque, *Epistulae Morales ad Lucilium (Lettres à Lucilius)*, 1962.
- Valéry Paul, *Eupalinos ou l'Architecte*, Gallimard, 1921.
- Valéry Paul, *Variété IV*, Gallimard, 1926.

Romans de référence :

- Beckett Samuel, *Molloy*, Minuit, 1951.
- Camus Albert, *Noces*, Gallimard, 1938.
- Camus Albert, *L'Etranger*, Gallimard, 1942.
- Camus Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942.
- Camus Albert, *L'Homme révolté*, Gallimard, 1951.
- Camus Albert, *L'Exil et le Royaume*, Gallimard, 1957.
- Djebbar Assia, *L'Amour, la fantasia*, Albin Michel, 1985.
- Djebbar Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 1999.
- Djaout Tahar, *L'Invention du désert*, Seuil, 1993.
- Dostoïevski Fiodor, *Les Frères Karamazov*, 1879.
- Ionesco Eugène, *La Cantatrice chauve*, Gallimard, 1954.
- Kateb Yacine, *Nedjma*, E.D.C., 2012.
- Khatibi Abdelkebir, *La Mémoire Tatouée*, Denoël, 1971.
- Stendhal Henri Beyle, *Le Rouge et le Noir*, 1830.
- Trudel Sylvain, *Terre du roi Christian*, Typo Éditions, 2005.

Varia :

- Aragon Louis, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, 1926.

- Bendameche Abdelkader, *Cheikh H'ssissen. Le chaâbi, la révolution, un parcours*, ENAG, 2012.
- Bendameche Abdelkader, *Amar Ezzahi ou l'éclat juvénile de la chanson chaâbi*, ENAG, 2022.
- Bendameche Abdelkader, *El Hadj M'hamed El Anka au panthéon patrimonial de la chanson chaâbi*, ENAG, 2025.
- Bhabha Homi, *Les lieux de la culture*, Payot, 2007.
- Breton André, *Le Manifeste surréaliste*, 1924.
- Glissant Édouard, *Le Discours antillais*, Gallimard, 1981.
- Kafka Frantz, *Journal*, 21 juillet 1913.
- Maspero François, in *Sadek Aissat, Trois Romans, Postface*, Barzakh, 2011.
- Nora Pierre, *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, 1984.
- Pastoureau Michel, *Le Petit Livre des couleurs*, Seuil, 2005.
- Rousseau Jean-Jacques, *Lettre sur la musique française*, Pléiade, 1995.
- Sarrazac Jean-Pierre, *La Parole en acte*, Actes Sud, 2014.
- Semiane Sid Ahmed, *Istikhbar (Préface) de Sadek Aissat, Trois Romans*, Barzakh, 2011.
- Todorov Tzvetan, *La Conquête de l'Amérique*, Seuil, 1982.
- Zumthor Paul, *Introduction à la poésie orale*, 1983.

Webographie :

- <https://journals.openedition.org/crm/1723?lang=en> consulté 3 /10/2024
- <https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/226/7/3/136274> consulté le 15/11/2024
- <http://www.editions-barzakh.com/catalogue/sadek-aissat-trois-romans>.
- <https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/226/7/3/136274>
- Article de Wikipédia : L'encyclopédie libre, Rêve, psychologie analytique, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Psychanalyse>.

- <https://hal.science/hal-04381071/document>
- <https://viedeslivres.com/litterature/annee-des-chiens-de-sadek-aissat-ecrire-lalgerie-a-partir-de-ses-guerres/>
- <https://rachiddechmi.canalblog.com/archives/2015/06/03/32164620.html>, consulté pour la première fois le 15 mai 2023, et vérifié le 21 février 2025.
- <https://leporteplumes.com/fiches-pratiques/lecrit-journalistique-specificites/> consulté le 15/12/2024
- Naudeix Laura, Le chanteur est-il un acteur ? In A. Locatelli (éd.), Musique et littérature (1-). Presses universitaires de Provence., 2011, <https://doi.org/10.4000/books.pup.20387>
- https://prim14.ac-normandie.fr/IMG/pdf/petite_histoire_du_jazz.pdf
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Kateb_Yacine, consulté le 10/01/2025 à 13h40
- <https://citations.ouest-france.fr/citation-jean-paul-sartre/douleur-vide-25954.html>

Annexes

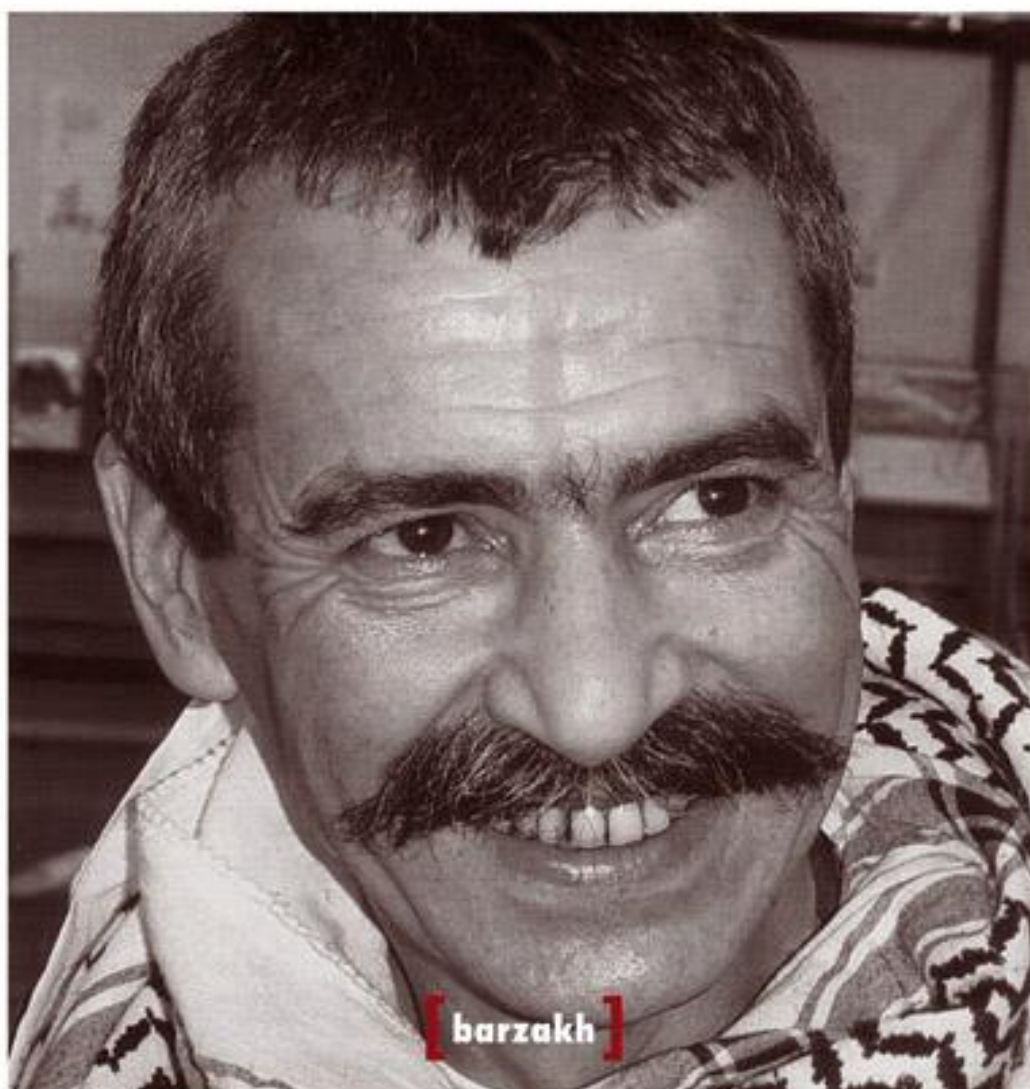
Annexe 1 : Premières de couverture des œuvres de Sadek AISSAT.

SADEK AÏSSAT

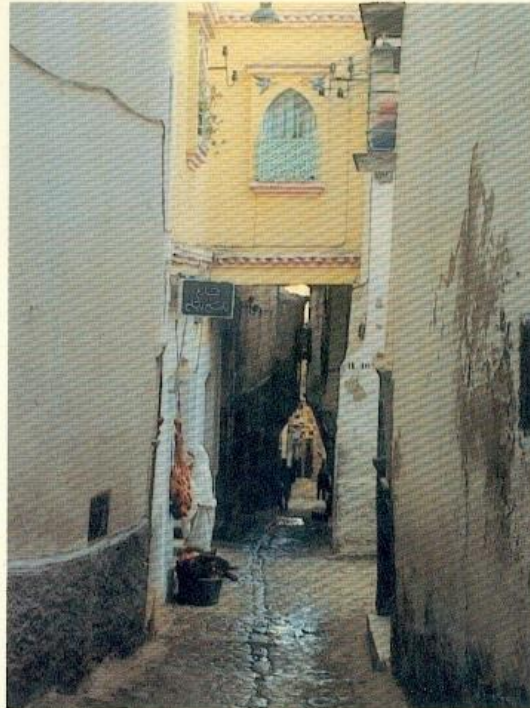


**L'ANNÉE DES CHIENS
LA CITÉ DU PRÉCIPICE
JE FAIS COMME FAIT DANS LA MER LE NAGEUR**

ROMANS



Sadek Aïssat



L'année des chiens

Anne Carrière

Roman

Sadek Aïssat



La Cité du Précipice

Anne Carrière



SADEK AÏSSAT

Je fais
comme fait
dans la mer le nageur

roman

 l'aube

Annexe 2 : El Meknassia

Auteur :Qaddour el 'Alami

Istikhbâr :

Des vérités sur l'amitié se trouvent dans les livres.

Mais où sont passées ces vérités ? Ont-elles disparu ?

C'est le destin qui unit deux êtres d'amitié; en l'absence de l'un, l'autre le représente parfaitement

et élève son rang; il ne tolère pas de le voir dénigrer en public ; son amitié est telle qu'elle éclipse tout autre amitié; il manifeste de l'hostilité aux calomniateurs.

bayt :

Mon courne s'attristerait pas quand on se réjouit de mon malheur ?

Pourrais-je quitter ces lieux, ô mon Dieu, sans me sentir affligé ?

Exilé de mon pays, pourrais-je encore frayer avec les hommes ?

C'est à Haouz Bouteiba que j'ai connu la fortune, là où les êtres nobles, à l'âme pure, étaient ma lumière je les ai abandonnés, séparation qui blesse mon cour.

Je suis loin de mes proches, de mes amis, des miens, des êtres les plus chers et cette séparation blesse mon cour.

Serait-il en paix celui qui a fait de moi la risée des hommes ?

Trouverait-il le salut celui qui m'a voué à l'égarement et à l'errance ?

refrain:

Honte sur vous, habitants de Mekhnès ! vous croyant hommes vertueux, ma demeure était sous votre protection .

Ma confiance dans les hommes, voilà la cause de ma ruine.

çiyâh :

J'ai tant enduré depuis la séparation d'avec les miens qu'on m'a traité de fou, à cause de mes plaintes incessantes.

C'est pour moi une certitude, ô mon frère germain, que rien ne me consolera d'être séparé de mes frères par ma mère.

Si ma joie était visible, ma tristesse était enfouie.

Ma bouche riait mais les ténèbres remplissaient mon cœur ; j'étais patient avec mes ennemis, je dissimulais mes malheurs, et, tel un nageur dans la mer, je relâchai mes membres pour affronter les impolis.

bayt :

C'est ainsi que j'ai enduré les revers de la vie.

Mes forces déclinerent, mon silence grandit, je devins muet.

J'étais incapable de me réconcilier, de me battre, tant j'étais, en ce monde éphémère, obsédé par mon malheur.

Celui qui m'aime me range parmi les êtres bien nés, et qui me déteste n'adorera que mon insulteur.

J'ai choisi de faire de cette histoire un poème symbole, composé sur un parchemin, à l'aide d'une écriture étrangère, loin de toutes harmonies comme le serait une belle citadine de Fès enlaçant un gnaoui grossier

refrain çiyâh :

Ils furent nombreux à souhaiter cet exil, à se réjouir de mes malheurs et de ma détresse ; ils furent nombreux à me manifester de la bienveillance, à compatir à mon sort, à pleurer sur mes épreuves; ils furent nombreux à me conseiller, à embellir le départ de mon foyer; ils furent nombreux à me railler et à m'accabler le jour où je quittai mes amis, mon nid pour aussitôt me retrouver simple locataire.

bayt

Que d'amis m'entouraient quand j'avais du bien !
 Nuit et jour, ils peuplaient ma demeure; que d'amis et de relations en ce temps où je tenais
 toujours table ouverte !
 Ils ne songeaient qu'à la trahison et au profit tels des poissons qui, la tête hors de l'eau,
 poursuivent les hameçons.
 Cette blessure m'a révélé la conduite des hommes; quand je me retrouvai sans toit, ni argent,
 si j'en rencontrais un, il se contentait d'un signe de tête comme s'il ne m'avait jamais appelé
 par mon nom !
 refrain
 bayt
 Leurs propos blessent, leurs regards brûlent, leurs gestes sont porteurs de conflits et de
 malédictions;
 malheur à celui qui s'éloigne d'eux ! Ils ne cessent de le calomnier; sans prendre de poignards,
 ils dépècent promptement sa chair.
 Comme des loups, ils hurlent nuit et jour.
 Leurs démons surgissent, spontanément sans cérémonie.
 Cette blessure m'a révélé la conduite des hommes; malheur à celui dont la bourse s'est vidée !
 Mais mieux vaut [posséder] un sou de cuivre que de fréquenter certaines gens.
 refrain -çiyàh :
 Où sont mes compagnons, mes innombrables camarades ?
 Où sont mes intimes ? Où sont mes amis ?
 Je n'ai vu aucun d'eux, à l'heure de la détresse.
 Ils se voilent la face, ils se dissimulent délibérément, sans considération de mes bienfaits,
 sans se souvenir de mes bontés, comme si j'étais un étranger arrivé dans cette ville; les uns ne
 m'ont plus jamais adressé la parole, d'autres ne cessaient de m'interpeller; c'est ainsi que des
 hommes abjects me rappelaient ma situation.
 bayt
 Comment oublier mes épreuves dans les ruelles de Mekhnès ?
 Mon exil, les nuits passées dans des caves de minotiers ?
 Dans les marchés sordides, les échoppes finirent par me rejeter ainsi que les chambres, les
 auberges et même les nattes.
 Que de nuits j'ai veillé sur le sommeil de mes amis !
 Et me voilà assis à la porte des tailleurs !
 Ma vue redonne du piquant à leurs réunions,
 qu'ils prolongent en m'accablant de réprimandes et de mesquineries.
 Mieux vaut dormir sans dîner que partager un repas fâcheux.
 Plutôt la misère et l'exil qu'une amitié malveillante !
 refrain çiyàh :
 Où sont mes amis que je croyais vertueux, capables de me protéger, si j'en étais réduit à les
 solliciter ?
 Ils se mirent à me dénigrer, à m'insulter avec des paroles plus douloureuses que piqûres
 d'aiguilles.
 J'ai enseveli mon malheur dans la tristesse de mon cour, je me suis soumis aux décrets du
 Destin.
 Mon indépendance, ma dignité, mon honneur ne se trouvent que dans mon foyer.
 bayt
 Dieu soit Miséricordieux aux maîtres glorieux, aux patriarches qui ont transmis tous les
 enseignements à la postérité.
 Les moments difficiles te révèlent la nature de l'homme en société.
 Ton ami d'hier peut devenir un ennemi avisé.

Qui sait écouter [ces hommes illustres], son malheur se dissipera et ses contrariétés cesseront; il en tirera un bien, des mois et des années durant..

Malheur à qui construit sa muraille sans fondations !

Malheur à qui se mêle au combat sans épée !

Malheur à qui prend la mer sans capitaines !

Malheur à qui escalade les cimes sans cordée !

refrain - çiyàh :

Me voilà déçu par mes amis,

qui étaient jadis et ma fierté et mon orgueil.

Leurs ongles et leurs dents m'ont marqué de leur venin.

Ils ont aboyé après moi, tels des êtres hargneux.

Ils accueillent leurs amis avec des paroles de bienvenue, mais leurs âmes sombres sont dépourvues de tendresse.

Ils ont des cours plus durs que la pierre, des visages rigides pareils aux cadenas d'acier à l'épreuve des chocs.

Par Dieu, on ne respecte plus les dévots.

bayt

C'est ainsi qu'on traite les hommes en ce monde d'illusions.

C'est ainsi que le destin détruit toute nation.

Les jours se succèdent, à la saveur tantôt amère, tantôt douce ou tantôt infernale; tel jour se partage entre bien-être et quiétude.

L'homme demeure sous la protection du Dieu Munificent, Eternel.

Chaque matin, il prie son Seigneur de lui accorder paix et bien-être.

Celui qui se fie à son ennemi doit avoir l'œil exercé; s'il évite le premier coup, il sera anéanti par le second.

Il recevra les flèches tirées des arcs, et la malédiction de l'opprimé servira de leçon [édifiante] à l'oppresseur.

refrain - çiyàh :

Par Dieu, ma douleur et les tourments de mon cœur ont pour seule cause la joie de mes ennemis, que je prenais pour des amis.

Partout où je me dirige, Dieu m'accompagne.

Il est Présent, Voyant; sa colère peut m'être bénéfique

Que d'envieux ont souhaité mon malheur !

Je loue Dieu d'avoir toujours eu ma part de biens.

Lui, Le Généreux, a changé ma peine en repos.

Il m'a dispensé, dans cette vie, récompenses et gratifications, à mes ennemis, il a infligé jugements et châtements.

bayt

Seras-tu en paix, toi qu'attendent l'épée d'Azrail, le tombeau et le Royaume, le Jour du Jugement Dernier ?

Peux-tu t'élever, toi qui vis toujours dans la bassesse ?

Toi dont l'âme te murmure que tu es le meilleur ?

A la moindre atteinte, tu t'effondres, ô fils d'Adam !

Si riche sois-tu, tu seras porté dans un cercueil.

En ce monde, tu as été créé de la terre de "Nasnas"; tu finiras dans la tombe, homme injuste !

Regarde ce que recouvrent tes habits, toi qui es plein d'impuretés.

Ah si le vêtement ne dissimulait pas les turpitudes !

bayt final

Qaddour El Alami, l'intelligent, le bon a dit :

"Homme avisé, crains Dieu, sinon tu le regretteras".

J'ai obéi docilement aux maîtres et aux cheikhs.
Le Seigneur, le Puissant connaît le fond des cœurs.
Je suis un sage instruit par des hommes intelligents et sagaces; je suis considéré, cultivé et mon maître est un savant éminent.
Je me suis conduits selon les prescriptions divines; j'ai vécu dans la sérénité.
J'ai loué et j'ai remercié mon Dieu, Dispensateur de toutes les grâces.

يرتاح قلبي بذكر ربي #
كيف ما ينكد قلبي من شفافية الناس
كيف ما نحزن يا وعدي على المراسم
كيف من بعد خروجي نروم الأجناس
حوز و بوطيبة فيه أدركت الغنائم
شموس بصري لشراف الطبيين لنفاس
راني والله .. على فراقهم نادم
كيف ينجي من خلاني ضحك للناس
كيف يسلم من خلاني تليف هابم
حمائتي وأحبابي وأهلي و عز لو ناس
فراقهم جانني على قلبي صعب شاتم
آش ذ العار عليكم يا رجال مكناس
مشات داري في حماكم يا أهل الكرايم
سبتي وهلاكي لآمان في بن آدم

من كثرة ما صبرت على فرقة رسمي
حتى قالوا هبلت من كثرة الكلام
رسمي خويا الشقيق من بوبا و أمي
آش بصبرني على فراق الأخوة الوحام
فرحي ظاهر للناس وحزني مكمي
فمي يضحك والساكن في القلب ظلام
صبري صبر العدا ونكتم همي
و ندير كما يدير ف البحر العوام
نرخي الاعضا معاه و نساعف الأغشام

يرتاح قلبي بذكر ربي #
هكذاك ساعفت بصبري صدود الأيام
قل جهدي وكثر صمتي و صمت فمي
ما نطيق على صلح ولا نجمت الخصام
مشتغل بالدنيا د الفانيا بهمي
من بغاني يحسبني من جميع الكرام
من يكرهني ما يعبد غير دون شتمي
أخترتها قصيدة منسوجة من رميز قرطاس
بخط عجمي ما يدرك في اللغة نغاييم
كغزالة حضرية من بنات أهل فاس
معانقة شي عبد قناوي من الصماصم
آش ذ العار عليكم يا رجال مكناس
مشات داري في حماكم يا أهل الكرايم
سبتي وهلاكي لآمان في بن آدم
يأسر من الناس من بغى لي ذا الجليلة
وفرح قلبو على أحزاني و أكداري
يأسر من الناس من عطف قلب و ليا
شفيت و بحالتي و بكاه غياري
يأسر فالناس من ضحك و بغض فيا

يوم فراقى مع أحبابي و أوكاري
يأسر من الناس من أفتى رأي علي
و زينلي فالخروج من عتبة داري
و ضحيت في عشيتي عند الناس كاري

لسونهم يجرحوا و عيونهم يكويو
صبايعهم يشيروا بالخصام و الدعاوي
يا ويح من غاب عليهم ببقاوا فيه يدويوا
يقطعوا لحمه في ساعة بلا جناوي
يقللوا ويباتوا كيف الذياب يعويو
ملوكهم يطلعوا دغية بغير جاوي
عرفتني هذه الحزة بسيرة الناس
يوم أضحيت أنا لا دار لا درا هم
اللي لقينته منهم كا يهز لي بالرأس
كأنه عمرهم ما سماوني بأسم
آش ذ العار عليكم يا رجال مكناس
مشات داري في حماكم يا أهل الكرايم
سبتي و هلاكي لآمان في بن آدم

وين أصحابي وين الاولاف العشران
وين أحبابي وين هم صدقاني
لا واحد منهم ساعة الحزة بان
غطاؤ وجوههم و درقوا عني بالعاني
ما شفاولي شي خير ما تفكروا لإحسان
كأنني جيت للمدينة براني
البعض منهم لا تلا يلاغيني بلسان
و البعض منهم عند كل زنفة يلقاني
و يفكرني الخسيس عن ما في مكاني

يرتاح_قلبي_بذكر_ربي#
م أكثرني بأحبابي إذا نكون في الخير
رسمي وبيات بجمعهم عامر
أشحال من محبوب وجدته وأشحال من عشير
كي يكون طعامي في كل وقت حاضر
بناو لي بيت الخدعة والنقيب كالطير
كحوت المشرع يجري على الصنانر
هكذا أصحابي دارو جميع و الناس
يا ويح اللي ما بقاوا في مكاتبه درا هم
فلس أحمر يكون من قرارط نحاس
خير ما تختار في بعض من ابن آدم
آش ذ العار عليكم يا رجال مكناس
مشات داري في حماكم يا أهل الكرايم
سبتي و هلاكي لآمان في بن آدم

وين أصحابي اللي ضنيتهم يحشموا
إذا حوجني الزمان ليهم يستروا عاري
ولاو فيا يخطيو و يشتموا
بكلام أقسح من برازق الإيباري
طويت القلب الحزين على همه
وصبرت لما قضى وقدر لي الباري

حدي وعزي وحرمتي إلا في داري

مالعين للعين ميزان والقلب للقلب فازع
الليب تجلبو بالإحسان وتهربو بالمواقع

يرتاح قلبي بذكر ربي #
كيف ننسى تلطامي في دروب مكناس
غربتي و مباتي في دكاكن المدارس
أعيأوا بيا الحوانت في أسواق الأبخاس
والبيوت وفنادق و حصاير المجالس
أعبيت في الليل إنبات على النجوم عساس
والصباح نصبح في باب الدراز جالس
منين استحسنوا بيا طاب ليهم الجلاس
زاودوا عني بالنهرات و النقايم
المبأة بالشر ولا طعام عكاس
الفقر والغربة ولاصحية شاتم
آش ذ العار عليكم يا رجال مكناس
مشات داري في حماكم يا أهل الكرايم
سبتي وهلاكي لآمان في بن آدم

أواه اليوم في أصحابي ظني خاب
اللي بهم كنت نفخر و انفابش
خلاو فيا سموم الأظفار والأنياب
نبحوا في جلايلي كمثيل الهوايش
لسون تقول مرحبا بمجي الأحباب
وخواطر مغشين لا تحمل غاوش
قلوب أقسح من الحجر والوجه صلاب
وأقفال الهند لا أنطرشت بمطارش
والله ما بقات حرمة للدراوش

الله يرحم الأشياخ الفايزين الأحبار
كل شي خلاوه للآحقين مذكور
ساعة الضيق هي توريك طبع العشار
أ يكون حبيبك ويولي عدوك مخبور
النكد يتفاجي وتزول ساعة الغيار
الإفادة تغنم بها سنين وشهور
يستهل من يبني سوره بغير تلساس
يستهل من يدخل في الحرب دون صارم
يستهل من يدخل للبحر دون رياس
يستهل من يطلع العلو بلا سلاالم
آش ذا العار عليكم يا رجال مكناس
مشات داري في حماكم يا أهل الكرايم
سبتي وهلاكي لآمان في بن آدم

والله لا ضرني ولا عذب قلبي
إلا شفاية الأعداء اللي كنت نظنهم أحباب
أنا وين ما مشيت ليا ربي
حاضر ناظر رحمته لي تنصااب
كم من واحد من الحاسدين تمنى كربي
نحمد الله عمري سعدي من الخير لا خاب

بدل لي الكريم بالراحة تعبي
و رزقني في الحياة الأجر والثواب
وسلط عن عدانا الحساب والعقاب

هكذاك الدنيا الغرارة تدبر للقوم
هكذاك الدهر مشنت كل أمة
يوم مالح يوم حلو يوم زقوم
يوم مستعدل بين الطيب والسلامة
يبات شمل المرو في حفظ الغني القيوم
و الصباح يطلب من مولاه السلامة
كل من شد في رأس عدوه يكون قياس
إذا خطاه بضرية الثانية يعود عادم
يلتقي نشاشب من كباب الأفواس
تظهر دعوة المظلوم في الظالم
آش ذ العار عليكم يا رجال مكناس
مشات داري في حماكم يا أهل الكرايم
سبتي وهلاكي لآمان في بن آدم

ظن عدايا غرضهم خلاص فنيت
ماعرفوش بلي رحمة الله معايا
في سوق أهل الكمال بعت وشريت
وبلغ قصدي مع سلاطين الولايا
فرحت بما عطاني الكريم وتعافيت
وحمدت الله وشكرته سيدي مولايا
بريت وهنيت حتى ما بقات غمة في حشايا

كيف تهنا يا من يرجاك سيف عزريل
القبر والملاك يوم السؤال
كيف تعلّى يامن مازال ترجع ثقيل
ياللي قالت له نفسه أنت المفضال
آش ما قاسك يا بون آدم ترجع عطيل
في النعاشترقد لو تكون ذو مال
أول خلوقك للدنيا تراب نسناس
وأخرتك لأبد للحد يا ظالم
شوف ما تحت ثيابك ياكثير الأذناس
لولا الثوب الساترك الحشايم
قال قدور العلمي. اللبيب كياس
يا الحافظ أخشى وألا تعود نادم
طعت للحق والعلماء بدون تعكاس
راه رب العزة بما في القلوب عالم
فلا فسي دهمقاني رباوني الكياس
معتبر وقاري شيخي حكيم ناجم
القضا صرفت أحكامه وصرت لا بأس
حمدت ربي وشكرته بأسط النعائم
آش ذ العار عليكم يا رجال مكناس
مشات داري في حماكم يا أهل الكرايم
سبتي وهلاكي لآمان في بن آدم

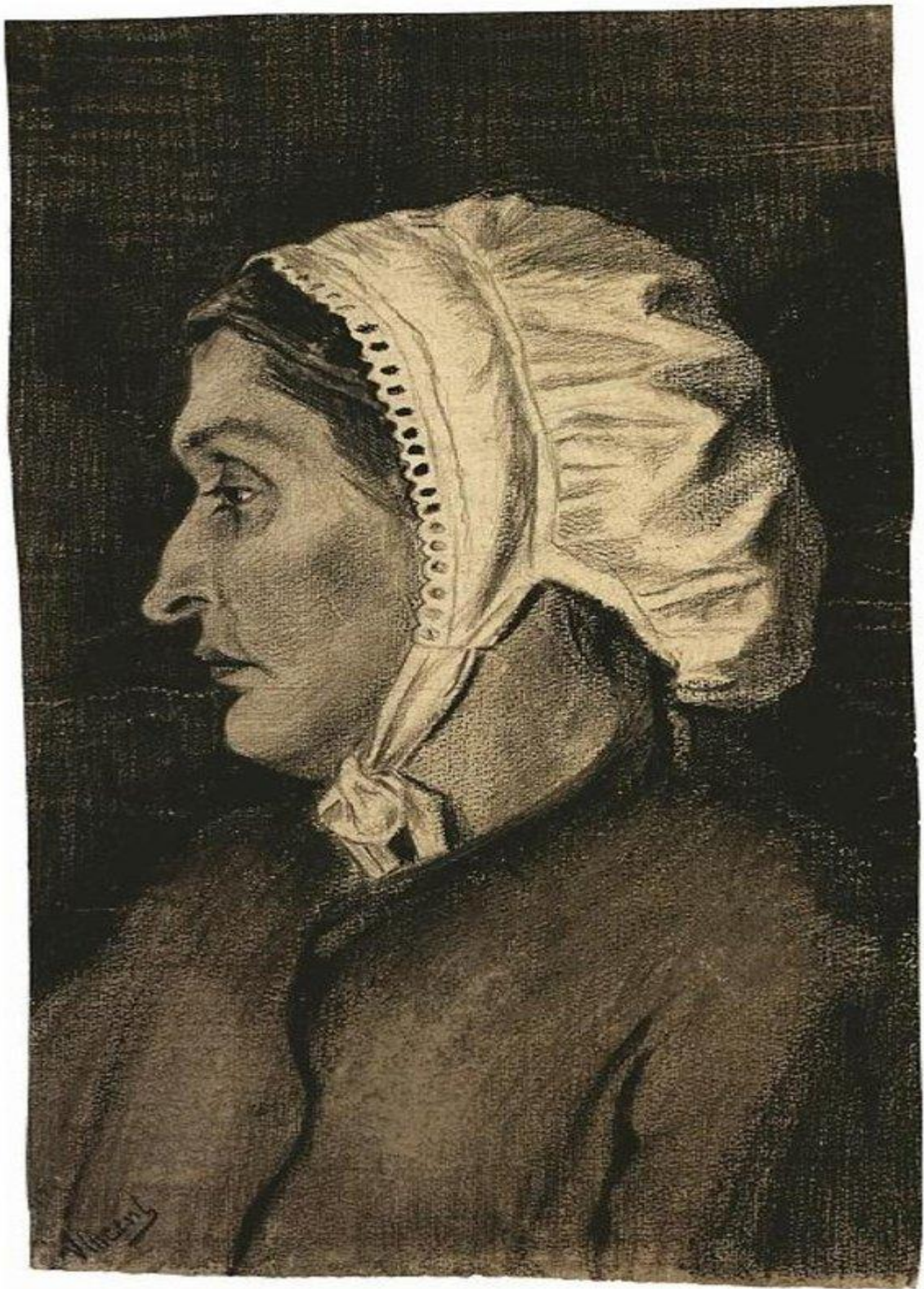
Annexe 3 : Sien dans les tableaux de Van Gogh :



-Sien Coud-



-Sien-



-Sien avec un bonnet blanc-



-Figure bent d'une femme Sien-

Tables des Matières

Remerciement.....	2
Dédicace.....	3
Sommaire.....	4
Introduction générale :.....	6
Partie I : Structure thématique et langagière.....	17
Chapitre I : Le mélange onirique des thèmes dans les écrits de Aissat.....	20
1. Le rêve :.....	22
1.1. Rêves et cauchemars dans <i>L'Année des chiens</i>	23
1.1.1. Le rêve le souhait :.....	24
1.1.2. Le rêve la vision :.....	25
1.1.3. Le cauchemar :.....	26
1.2. Représentations et imaginaires dans <i>La Cité du précipice</i> :.....	27
1.2.1. Rêves et pensées de Boualem.....	28
1.2.2. Images et imaginaire de Hamid.....	30
1.2.3. Rêvasseries et souvenirs de Zohra :.....	32
1.3. L'étrange rêve du nageur dans <i>Je fais comme fait dans la mer le nageur</i>	33
2. La guerre :.....	38
2.1. La guerre des trois temps dans <i>L'Année des Chiens</i>	39
2.1.1. La guerre de libération :.....	39
2.1.2. La guerre des cinq jours	40
2.1.3. La décennie noire	42
2.2. La guerre à double facette dans <i>La Cité du précipice</i>	43
2.2.1. La guerre contre soi-même	43
2.2.2. La guerre contre l'Autre.....	45
2.3. Seul au combat dans <i>Je fais comme fait dans la mer le nageur</i>	48
3. La quête identitaire :	51
3.1. La crise identitaire.....	51
3.2. Identité et altérité :.....	54
3.3. La mémoire collective	57

4. L'exil :.....	61
4.1. L'exil physique : géographies de la fuite et de la survie.....	61
4.2. L'exil psychologique : les labyrinthes de l'âme.....	62
4.3. L'exil culturel : hybridations et contradictions.....	63
4.4. L'exil linguistique : entre héritage et invention.....	64
 Chapitre II : Le poids des non-dits : une esthétique de la fragmentation.....	65
1. La langue du silence :	67
1.1. Les différentes interprétations du silence dans les textes de Sadek Aissat. :.....	67
1.1.1. Le silence comme symbole d'oppression.....	68
1.1.2. Le silence comme refuge intérieur :.....	69
1.1.3. Le silence comme espace de réflexion et de résistance.....	69
1.1.4. Le silence comme expression de l'indicible	70
1.1.5. Le silence comme révélateur de l'invisible	71
1.1.6. Le silence comme outil d'intensification dramatique:	72
1.2. Les personnages silencieux dans l'œuvre de Sadek Aissat :.....	73
1.2.1. Le double silencieux dans <i>L'Année des chiens</i>	73
1.2.2. Boualem, l'incarnation du silence dans <i>La Cité du précipice</i> :.....	76
1.2.3. Le mystérieux passager dans <i>Je fais comme fait dans la mer le nageur</i>	79
2. Le monologue :.....	83
2.1. Le monologue intérieur dans <i>L'Année des chiens</i> et <i>Le Nageur</i>	83
2.2. Le monologue chuchoté dans <i>La Cité du précipice</i>	86
3. La chanson :.....	89
3.1. La chanson Vs le silence : Le duel des émotions.....	91
3.2. La Chanson –Thérapie :.....	92
3.3. La chanson la fragmentation : une technique narrative et stylistique.....	93
3.3.1. La fragmentation narrative et stylistique	94
3.3.2. La chanson entre l'oralité et l'écriture :.....	97
 Partie II : L'Écriture en Mouvement : Genres et Innovation chez Sadek Aissat.....	101
 Chapitre I : La fusion des genres : redéfinir les frontières littéraires.....	105
1- La production littéraire de Sadek Aissat : Roman d'abord !.....	108

1.1. L'intrigue cohérente :.....	109
1.2. Les personnages :.....	110
1.3. Le cadre spatio-temporel :.....	112
1.4. La polyphonie narrative :.....	113
2- Autobiographie, autofiction : la métamorphose du récit de soi.....	118
2.1. L'illusion de l'autobiographie	119
2.2. L'autofiction, une autobiographie réinventée	121
2.2.1. Des miettes aissatiennes dans <i>L'Année des chiens</i> :.....	121
2.2.1.1. Le narrateur et sa position :.....	121
2.2.1.2. La part véridique d'ans l'œuvre :.....	122
2.2.1.3. La chronologie :.....	124
2.2.2. La boule dans <i>La Cité du précipice</i> :.....	125
2.2.2.1. Le narrateur et sa position :.....	125
2.2.2.2. La chronologie :.....	126
2.2.2.3. Les éléments réels :.....	128
2.2.3. <i>Je fais comme fais dans la mer le nageur</i> , L'énigme:.....	135
2.2.3.1. Le narrateur et sa position.....	135
2.2.3.2. La chronologie :.....	137
2.2.3.3. La réalité dans <i>Le Nageur</i> :.....	140
 Chapitre II : Mikhaïl Bakhtine et le dialogisme : aux sources de la littérature chaâbi, une nouvelle voix de l'exil.....	 143
1. Le mélange des genres :.....	145
1.1. Dialogisme et polyphonie de Bakhtine dans <i>Le Nageur</i>	145
1.2. La carnavalisation :.....	150
1.2.1. Renversement des hiérarchies.....	150
1.2.2. Ambivalence et polyphonie.....	151
1.2.3. Corps grotesque.....	153
1.2.4. Liberté et transgression.....	154
1.2.5. Satire et critique sociale.....	155
2. L'empreinte du journaliste dans <i>Le Nageur</i> :	156
2.1. Les caractéristiques de l'écriture journalistique.....	157
2.2. Les styles et les genres journalistiques	160

3. La littérature chaâbi :.....	163
3.1. La musique chaâbi : l'histoire d'un peuple en souffrance.....	165
3.2. Les points communs entre le chaâbi et <i>Le Nageur</i> :.....	167
3.3. L'Écho du Chaâbi : Naissance d'un genre littéraire authentiquement algérien.....	170
3.3.1. Les caractéristiques de la littérature chaâbi :.....	170
3.3.2. Deux chroniqueurs, deux conteurs !.....	144

Partie III : Archéologie du texte: Mécanismes intertextuels chez Sadek

Aissat.....	179
-------------	-----

Chapitre 1 : Sadek Aissat à la croisée de ses Maîtres.....	184
--	-----

L'intertexte explicite :.....	185
-------------------------------	-----

L'intertexte implicite :.....	189
-------------------------------	-----

1. Kateb dans le narguilé :.....	189
----------------------------------	-----

1.1.Nedjma et D.Z. deux facettes d'une même médaille : l'Algérie.....	190
---	-----

1.2. La figure de la mère folle : un leitmotiv universel:	191
---	-----

1.3. Le cahier de D.Z. Vs le carnet ou le journal de Mustapha :	193
---	-----

1.4. Engagement communiste et défense des opprimés : l'Indien comme métaphore...194	
---	--

2. Le sort de Camus :.....	196
----------------------------	-----

2.1. L'Absurde et la quête de sens	196
--	-----

2.2. L'Indifférence face à la mort :.....	198
---	-----

2.3. La Nature et la mer :.....	199
---------------------------------	-----

2.4. L'Humanisme : entre révolte et solidarité.....	201
---	-----

3. La littérature russe, une influence en cascade depuis Kateb Yacine :.....	204
--	-----

3.1. La vision pessimiste	205
---------------------------------	-----

3.1.1. Le pessimisme métaphysique	205
---	-----

3.1.2. Le pessimisme social.....	205
----------------------------------	-----

3.1.3. Le pessimisme psychologique.....	205
---	-----

3.1.4. La rédemption	206
----------------------------	-----

3.1.5. Les fins tragiques :.....	206
----------------------------------	-----

3.1.6. Le choix des couleurs et la mémoire olfactive:.....	209
--	-----

3.1.7. Les espaces clos :.....	213
--------------------------------	-----

3.1.8. La psychologie du vide	217
-------------------------------------	-----

3.2. L'entomopoétique.....	220
3.2.1. Le cafard dans <i>L'Année des chiens</i>	221
3.2.2. L'araignée dans <i>Le Nageur</i>	225
3.2.3. La poussière dans <i>La Cité du précipice</i>	227
 Chapitre 2 : Mouvements littéraires et empreintes esthétiques chez Sadek Aissat.....	230
 1- L'esthétique du détail : l'hyper-réalisme.....	232
1.1. La description comme cadre esthétique et existentiel dans <i>La Cité du précipice</i>	232
1.2. L'art du portrait dans <i>L'Année des chiens</i> : ou la singularisation de l'être.....	233
1.3. L'exploration des abysses émotionnels dans <i>Le Nageur</i> :.....	234
1.4. Le détail extrême et l'hyperréalisme littéraire	235
1.5. La photographie littéraire du spleen	236
2. Sien, un tableau en exil.....	237
3. Sadek Aissat et les fantômes de Breton à l'école surréaliste.....	241
3.1. Onirisme et subversion de la logique dans l'œuvre de Sadek Aissat :.....	241
3.2. L'absurdité et la démultiplication des identités : écho des avant-gardes théâtrales françaises :.....	243
3.3. La théâtralisation chez Aissat :.....	245
3.4. Expérimentations formelles et collage surréaliste :.....	247
3.5. Le surréalisme aissatien	248
 Conclusion générale.....	250
Bibliographie	255
Annexes.....	264
Table des matières	280
Résumé.....	285

Titre : Désillusions et confusions : Cris de l'exil dans la production romanesque de Sadek AISSAT.

Résumé: Nous nous sommes intéressés dans notre travail aux agencements de l'exil dans la production littéraire de Sadek Aissat. Notre corpus se constitue de trois œuvres *L'Année des chiens*, *La Cité du précipice* et *Je fais comme fait dans la mer le nageur*. Notre objectif à travers cette analyse est de cerner l'impact de l'exil sur l'écriture aissatienne, étudier ses différents reflets sans négliger l'apport de l'écrivain en temps que sociologue, musicien et journaliste. Ce qui nous intéresserait, c'est de voir comment l'exil peut être une terre fertile, un stimulus qui donne naissance à des concepts inédits d'où la création de la littérature chaâbi qui s'est révélée un genre littéraire bâti et construit par Aissat qui rêvait de consacrer une œuvre à son chanteur préféré El-Anka.

Mots clés: Exil, chaâbi, production littéraire, créativité

Title: Disillusions and confusions: Cries of exile in the fictional works of Sadek AISSAT

Abstract: This study explores the configurations of exile in the literary works of Sadek Aissat. Our corpus comprises three novels: *The Year of the Dogs*, *The City on the Precipice*, and *I Do as the Swimmer Does in the Sea*. Through this analysis, we aim to examine the impact of exile on Aissat's writing, studying its various manifestations while also considering the author's contributions as a sociologist, musician, and journalist. Of particular interest is how exile serves as fertile ground—a stimulus giving rise to original concepts, exemplified by the creation of *chaâbi literature*, a literary genre developed and refined by Aissat, who dreamed of dedicating a work to his favorite singer, El-Anka.

Keywords: Exile, chaâbi, literary production, creativity.

العنوان: خيبات الأمل و الارتباك: صرخات من المنفى في الإنتاج الروائي لصادق عيسات

المخلص: تهدف هذه الدراسة إلى تحليل إشكالية المنفى في الإنتاج الأدبي لصادق عيسات. حيث يركز عملنا على ثلاث روايات: "عام الكلاب"، و"مدينة الهاوية"، و"أفعل كما يفعل السباح في البحر". نسعى من خلال هذا التحليل إلى تقصي تأثير المنفى على الكتابة العيساتية، ودراسة تجلياته المختلفة، دون إغفال إسهام الكاتب بوصفه عالم اجتماع وموسيقيا وصحفيًا. كما يؤثر اهتمامنا بشكل خاص كيف يصبح المنفى أرضًا خصبةً ومحفزًا يولد مفاهيم جديدة، ومن هنا نشأة الأدب الشعبي، الذي أرسى عيسات دعائمه كنوع أدبي مكتمل، محققا بذلك حلمه بتكريس عمل أدبي لمغنيه المفضل العنقى

الكلمات المفتاحية: المنفى، الشعبي، الإنتاج الأدبي، الإبداع.